

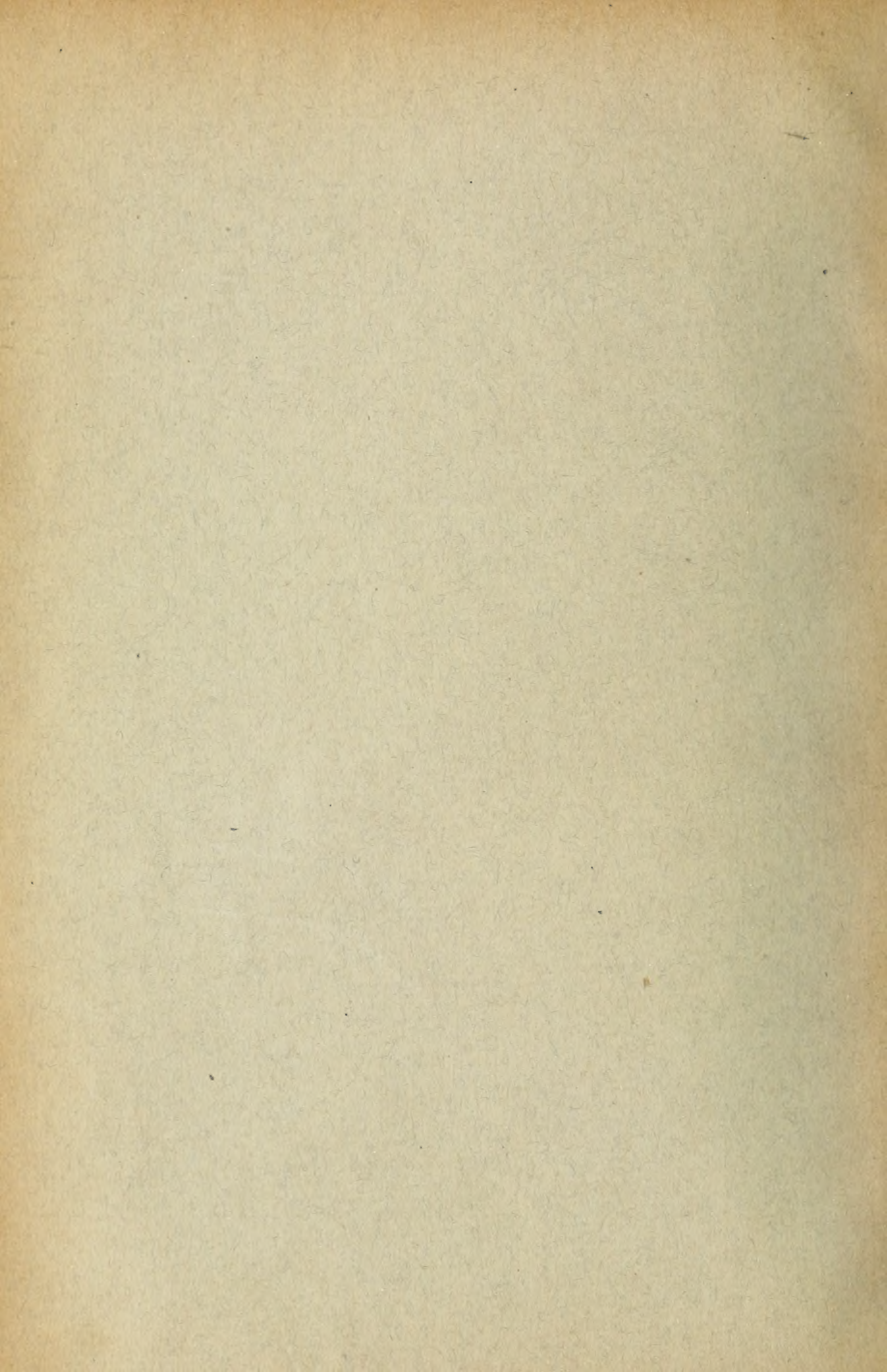
Geschichte der Musik

von Dr. R. Batka und Prof. Dr. W. Nagel

Zweiter Band

Verlag von Carl Grüninger Nachf.
Ernst Klett
Stuttgart

Arthur Stettner



Allgemeine
Geschichte der Musik

Mit Bildern und Notenbeispielen

von

Dr. Richard Batka

Zweiter Band



Stuttgart
Verlag von Carl Grüninger (Klett & Hartmann)



Druck der K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann) Stuttgart.

Herrn Kommerzialrat

Emanuel Grab

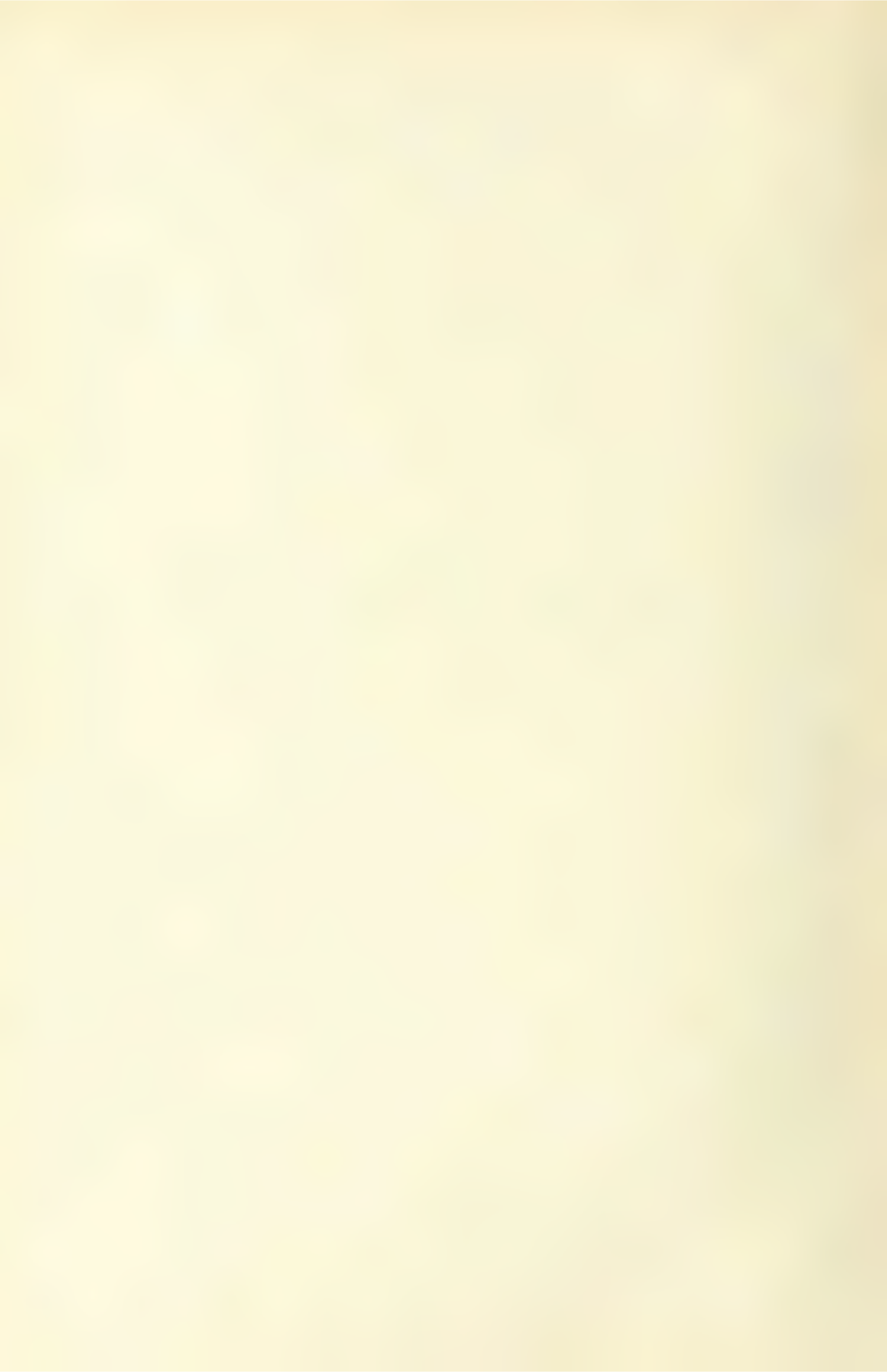
gewidmet.



Inhalts-Verzeichnis.

Band II:

Geschichte der neueren Musik.



Literatur.

1. Musikgeschichten.

Reißmann, A., Allgemeine Geschichte der Musik. 3 Bde. (München 1863 f.).

Dommer, A. v., Handbuch der Musikgeschichte (Leipzig 1868).

Langhans, Wilh., Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (Leipzig 1882 bis 1887). 2 Bde.

Prosniz, A., Kompendium der Musikgeschichte. 2 Bde. (Wien 1889. 1900).

Riemann, H., Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen (Leipzig 1908).

Storck, Karl, Geschichte der Musik. 2. Aufl. (Stuttgart 1905).

Naumann, E., Illustrierte Musikgeschichte. 2. Aufl. Bearb. v. E. Schmitz (Stuttgart 1908).

Kothe, B., Abriß der Musikgeschichte. 7. Aufl. Bearb. von R. v. Procházka (Leipzig 1901).

Köstlin, H. A., Geschichte der Musik im Umriß. 3. Aufl. von Dr. W. Nagel (Leipzig 1911).

2. Spezialmusikgeschichten.

Schneider, L., Geschichte der Oper und des königl. Opernhauses zu Berlin (Berlin 1852).

Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (Leipzig 1861 f.) 2 Teile.

Nuitter und Thoinan, Les origines de l'opéra français (1866).

Scherillo, Storia litteraria dell' opera buffa Napolitana (1883).

Sittard, J., Geschichte der Oper am Hofe zu Stuttgart (Stuttgart 1890 f.). 2 Bde.

—, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg (Hamburg 1890).

Davey, Henry, History of english music (London 1895).

Rolland, Romain, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (1895).

Solerti, A., Le origini del melodramma (1903).

—, Gli albori del melodramma (1905).

—, Musica, ballo e drammatica arte alla corte Medicea del 1600 al 1673 (1905).

3. Lexika.

Gerber, E. L., Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Teil 1. 2 (Leipzig 1790 bis 1792).

—, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Teil 1—4 (Leipzig 1812—14).

Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 Bde. 1835—44 mit zwei Ergänzungsbänden von A. Pougin.

Mendel-Reißmann, Musikalisches Konversations-Lexikon (Berlin 1870—79). Bd. 1—11. Ergänzungsband (1883)

Riemann, H., Opern-Handbuch. (Repertorium der dramatisch-musikalischen Literatur, Opern, Operetten, Ballette, Melodramen, Pantomimen, Oratorien, dramatische Kantaten usw. (Leipzig 1887).

Vogel, Emil, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens in den Jahren 1500—1700. Bd. I. II (Berlin 1892).

Clement et Larousse, Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras. 2. Aufl. von Pougin (Paris 1897).

Eitner, R., Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker bis zur Mitte des 19. Jahrh. (Leipzig 1900).

Grove, Sir G., Dictionary of music and musiciens. 2. Aufl. (1904.)

Riemann, H., Musiklexikon. 7. Aufl. (Leipzig 1909.)

4. Bibliographie.

Meysel, Anton, Handbuch der musikalischen Literatur etc. bis zum Ende des Jahres 1815 (Leipzig 1817 ff.).

Hofmeister, Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur. 10 Bde. (Leipzig 1844 ff.)

Musica theatralis. Verzeichnis sämtlicher seit 1750—1863 gedruckt erschienener Opernklavierauszüge (Erfurt 1864).

Prosniz, A., Handbuch der Klavier-Literatur. 2 Bde. (Wien 1884. 1907.)

Challier, E., Großer Chor-Katalog. (Gemischte Chöre mit und ohne Begleitung. Gießen 1903. Nachtrag 1905.)

, Großer Männergesang-Katalog (Gießen 1900) 4 Nachträge.

—, Großer Liederkatalog. (Einstimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte.) (Berlin 1885.) Nachtr. 1—12

Pazdirek, Universalhandbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. I. Teil. Die gesamte, durch Musikalienhandlungen noch beziehbare Musikliteratur. 18 Bde. (Wien 1904—08).

Kretzschmar, H., Der Führer durch den Konzertsaal. 4. Aufl. 5 Bde. (Leipzig 1910).

Verzeichnis der Abbildungen.

Die Renaissance der begleiteten Monodie in Italien.

Der kollektive Geist des Mittelalters, der das Einzelne nur als Teil einer Gesamtheit (sei es Familie, Kirche, Gemeinde oder Staat) gelten und „im Vereine nur stark“ sein ließ, hatte sich auf musikalischem Gebiete in dem Vorwalten der Polyphonie kundgegeben und seinen deutlichsten Ausdruck in dem Satzgefüge mehrerer gleichwertigen Stimmen gefunden. Daneben hatte es allerdings nicht an Versuchen gefehlt, die Freiheit des Individuums gegen die Allgemeinheit durchzusetzen, und in der einzelnen Stimme selbst den Ausdruck individuellen Empfindens zu betonen. Dies war in der Kunst der Spielleute der Fall gewesen und von ihnen hatten die Alt-Florentiner Meister das Prinzip des von Instrumenten begleiteten Einzelgesanges übernommen. Allein die fernere Entwickelung hatte bald eine andere Richtung eingeschlagen und eine fast ausschließliche Vokalisierung der Tonkunst begünstigt, welche die Instrumente bloß als Ersatz für die Menschenstimmen heranzog, sie hatte dann nach und nach fast alle künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des mehrstimmigen Vokalsatzes erschöpft, und sah sich schließlich genötigt, den vorher abgerissenen Faden wieder aufzunehmen.

Wir wissen, daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Klärung der Polyphonie vor sich ging, die Tendenz nach einer besseren Verständlichkeit des Textes sich regte, daß in der volkstümlichen Literatur der Villanellen und Madrigale das Bestreben zutage trat, eine melodische Hauptstimme zu erfinden, der sich die übrigen als harmonische Stützen bloß unterordnen sollten. Wir wissen, daß Organisten, wenn sie das Studium einer Motette von der Orgel aus leiteten, nicht nur die etwa fehlenden oder zu schwach besetzten Stimmen auf dem Instrument ergänzten, sondern sich auch, zum Zwecke der besseren Übersicht, da es keine Partituren gab, den Gang der Stimmen über dem Baß, dessen Part vor ihnen lag, durch Ziffern andeuteten.[1] Wogegen

[1] Motetten, bei denen die Orgel die Singstimmen mitspielte, hießen *Concerti ecclesiastici* (zuerst bei Gabrieli, 1587). Banchieri ließ 1595 die seinen gleich mit einem solchen bezifferten Orgelbaß, als „Orgelpartitur“ erscheinen.

die Lautenisten in ihren Arrangements bloß die Hauptstimme singen ließen, die übrigen Stimmen aber auf ihren Instrumenten griffen. Von da zu einer Musik, die von vornherein auf eine Gesangsmelodie mit Instrumentenbegleitung losging, scheint nur noch ein Schritt zu sein. Aber es ist merkwürdig genug, daß er nicht vollzogen wurde, und daß man das so naheliegende altneue Ideal erst auf dem Umweg über Griechenland erreichte.

Die Florentiner.

Wiederum, wie am Ende des 13. Jahrhunderts, sollte Florenz der Ausgangspunkt des neuen Stiles werden, die Stadt, wo Cosimo von Medici die platonische Akademie gegründet hatte und wo die größten Künstler und Gelehrten Italiens sich zusammenfanden. Aus der *Camerata*, dem Zirkel geistvoller Dilettanten, die etwa seit 1580 im Hause des Grafen Bardi verkehrten und dessen Seele der Dichter Rinuccini war, ging die Opposition gegen die Polyphonie hervor und erwuchs der Gedanke einer Musik auf hellenischer Grundlage, die aller jener „wunderwürdigen Wirkungen fähig wäre, welche die alten Schriftsteller an der Tonkunst preisen und die man durch den Kontrapunkt herbeizuführen außerstande sei". Vincenzo Galilei, der Vater des großen Astronomen, der Entdecker der altgriechischen Hymnen des Mesomedes, war der erste, der es versuchte, eine monodische Musik „in altgriechischer Art" zu schreiben, indem er die Ugolinoszene aus Dantes „Hölle" und danach einige Klagelieder des Jeremias für eine Singstimme mit Violabegleitung komponierte. Diese (leider verloren gegangenen) Versuche gefielen den humanistischen Kreisen im allgemeinen überaus, wiewohl es viele Musiker der alten Schule gab, die sich darüber lustig machen. Gegen einen solchen, seinen einstigen Lehrer Zarlino, wandte sich Galilei später (1602) in einer programmatischen Schrift „*Della musica antica e moderna*". Darin verlangt er von der Musik Wahrheit des Ausdrucks im innigsten Anschluß an die Poesie. „Wie man Seelenbewegungen richtig und wahr ausspricht, können die Musiker in der ersten besten Tragödie oder Komödie, welche von Schauspielern dargestellt wird, lernen. Sie sollen da auf die Betonung des Einzelnen achten, wie die Stimme hoch oder tief, die Rede langsam oder schnell ist, wie die Worte akzentuiert werden, wie der Fürst mit den Vasallen oder mit dem ihn Anflehenden, wie der Zornige, wie der Eilfertige, wie die Matrone, wie das Mädchen, wie der einfältige Knabe spricht, wie die schlaue Buhlerin, wie der Liebende zur Geliebten, um ihr das Herz zu rühren usw."

Die Reformer versuchten nun mit Erfolg einige Musiker von Fach in den Dienst ihrer Ideen zu ziehen und fanden bei dem sangeskundigen Giulio (Romano) Caccini, der unter ihrem Einfluß einstimmige Madrigale und „Arien" (d. h. Kanzonetten) zu komponieren anfing, ein williges Ohr. In der Vorrede zu diesen Arbeiten, die er erst 1601 unter dem Titel „*Nuove musiche*" in Druck brachte, erklärt er, im Bardischen Hause mehr gelernt zu haben, als durch dreijährige Beschäftigung mit dem Kontrapunkt. „Denn jene ver-

ständigen Herren überzeugten mich durch die einleuchtendsten Gründe, derlei Musik gering zu achten, welche die Worte nicht gehörig vernehmen lasse, Sinn und Versmaß verderbe aus Rücksicht für den Kontrapunkt, jenen Zerstörer der Poesie; sodann sich der Weise anzuschließen, die Platos und anderer Philosophen Beifall habe, indem sie bekräftigen: dreierlei sei in der Musik: die Rede zuerst, sodann der Rhythmus, zuletzt der Ton und nicht umgekehrt." Die Herkunft von der grauen Theorie ist aus der Trockenheit dieser Gesänge leicht zu erraten. Die Madrigale sind rezitativisch gehalten, die Arien mehr melodisch. Der Baß wird von Caccini zur Singstimme nicht eigentlich kontrapungiert, sondern stützte sie bloß fortlaufend als „*Continuo*". Ob er dies selbständig erfunden oder dem Mantuaner Domkapellmeister Ludovico (Grossi da) Viadana abgesehen hat, dessen *Concerti ecclesiastici con il basso continuo per sonar nell' organo* etwa gleichzeitig entstanden und im folgenden Jahr (1602) erschienen sind,[1] läßt sich nicht feststellen. Mittelstimmen traten nur auf, „um irgend einen Affekt auszudrücken" und die Deklamation selbst wollte in ihrem Streben nach Charakteristik eine „edle Verachtung des Gesanges" *(nobile sprezzatura del canto)* bekunden. Was um so merkwürdiger klingt, als Caccini von Haus aus Sänger war und in der Vorrede seines Werkes vortreffliche Anleitungen zum Koloraturgesang gibt. Auch der Hofintendant Cavalieri interessierte sich für den neuen Stil, dessen Preis seine Schöpfer in Vorreden und Broschüren unter heftigen Ausfällen gegen die alte Kunst unermüdlich verkündeten, und schrieb in ihm die Musik zu mehreren (verloren gegangenen) Schäferspielen.

Die Mitwirkung der Tonkunst an den weltlichen Spielen des Mittelalters war bisher eine untergeordnete. Man begnügte sich mit kleinen gesungenen Einlagen, wie in den französischen Singspielen des Adam de la Hale. In den höfischen Festspielen des 16. Jahrhunderts begegnet man auch schon Balletten. Gleichzeitig kommen die Karnevallieder auf, humoristische Gesänge für Maskengruppen im Madrigalstil, sowie Madrigale und Villanellen in Dialogform, worin die Reden und Gegenreden der einzelnen Personen mehrstimmig gesungen werden. Solche meist heitere Dialogszenen, die man in den Zwischenakten von Tragödien aufzuführen pflegte und die darum Intermedien oder Intermezzi hießen, haben schon Orlando Lasso, Eccard u. a. in Musik gesetzt, ja ganze Komödien sind auf diese Weise durchkomponiert worden. Das berühmteste Stück dieser Art ist der „*Anfiparnasso*" des Orazio Vecchi (Modena 1594),[2] aber auch Striggio, Croce und besonders Banchieri haben sich in der Gattung versucht. Es sei als Beispiel eine komische Szene des Orlando Lasso in einer für zwei Männerquartette geeigneten Einrichtung mitgeteilt.

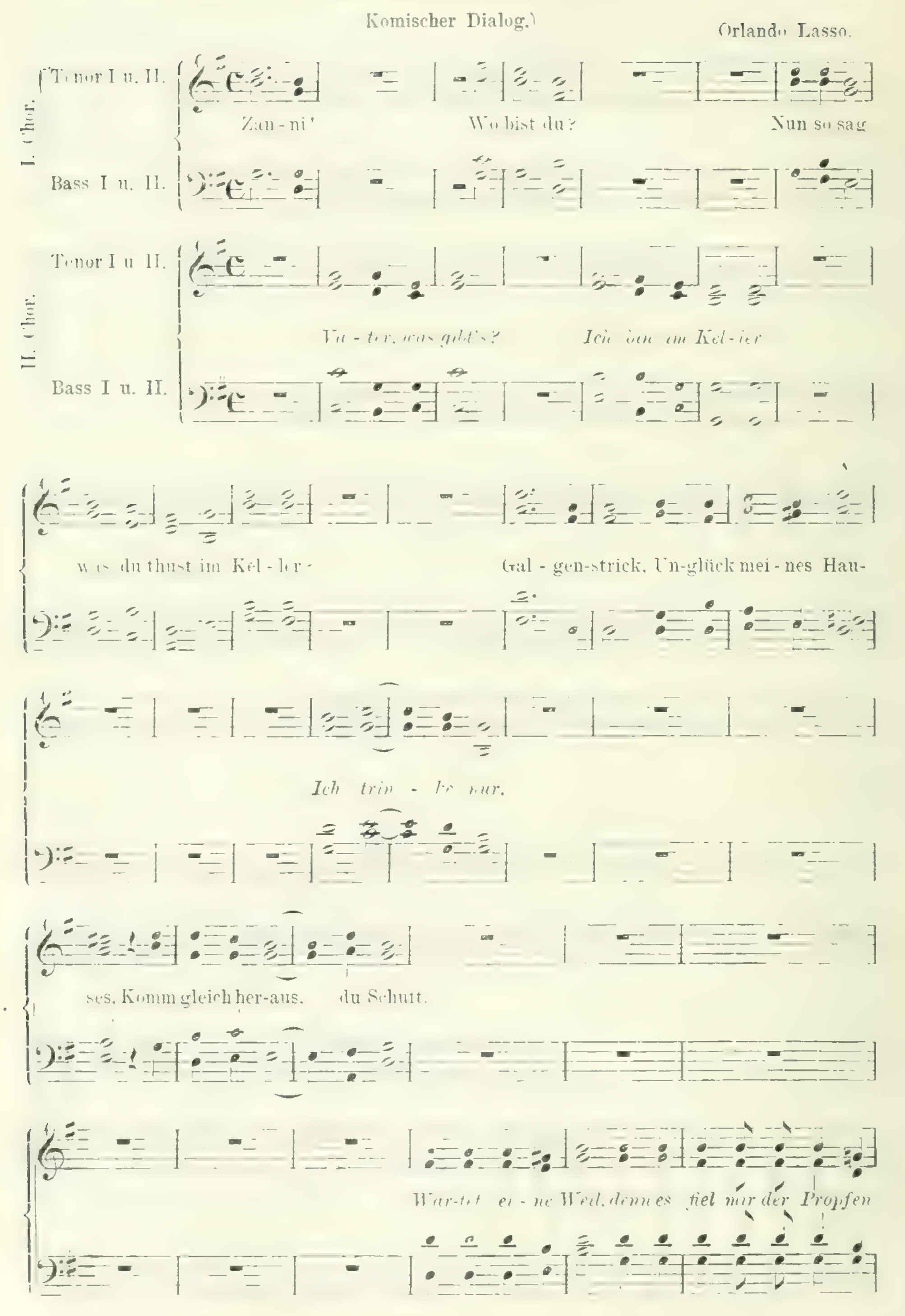
[1] Vergl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch (1881). Terz und Quint wurden meist gar nicht bezeichnet, sondern verstanden sich von selbst. Eine 6 über dem Baß bedeutet, daß Sext und Terz mit zu nehmen ist, 4 bedeutet Quint ohne Terz. Alleinstehende Versetzungszeichen beziehen sich auf die Terz. Sonst werden sie zu der Zahl geschrieben, welche die betreffende Tonstufe anzeigt.

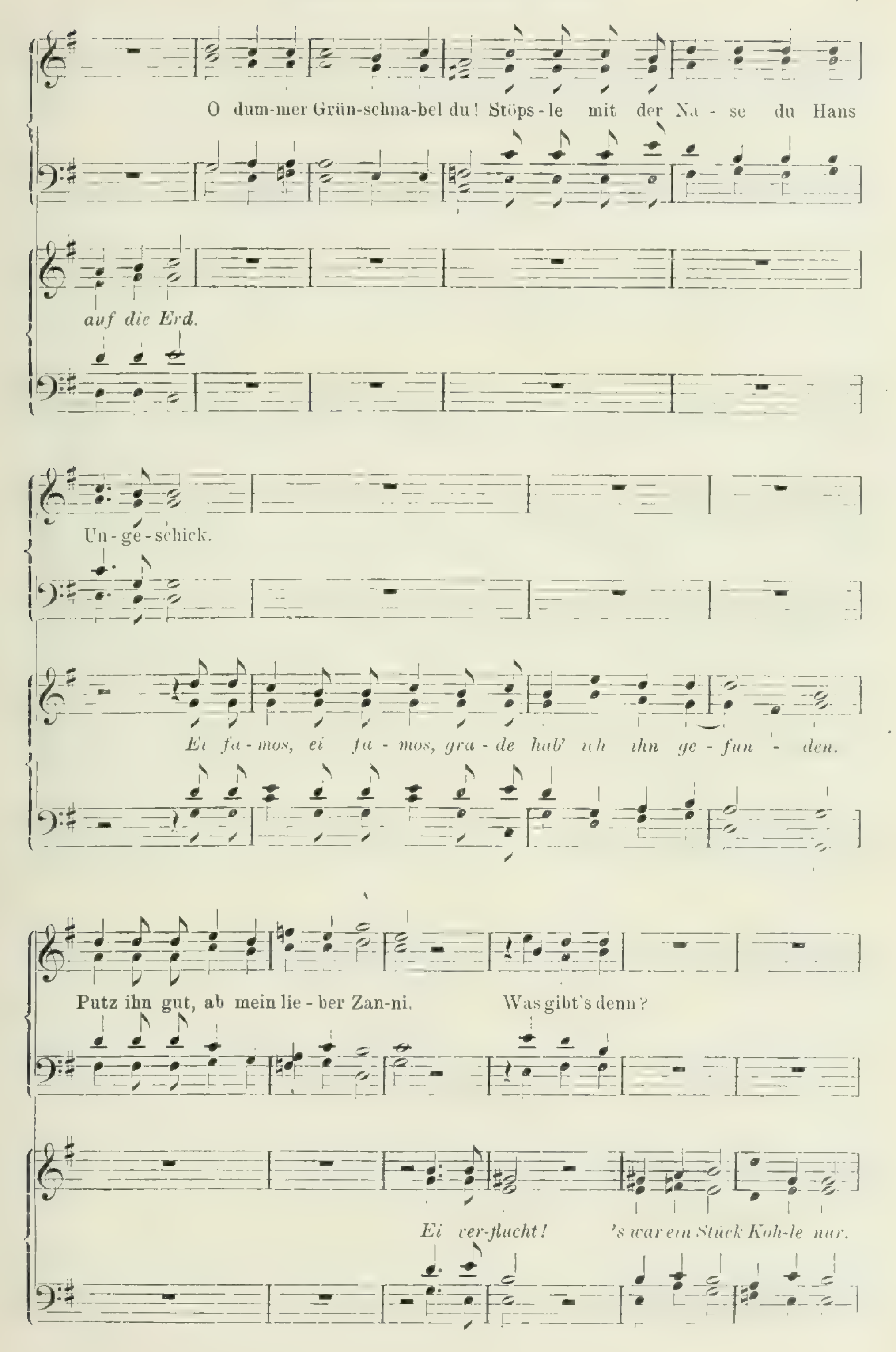
[2] Neuausgabe von Eitner P. f. M. (Bd. 26).

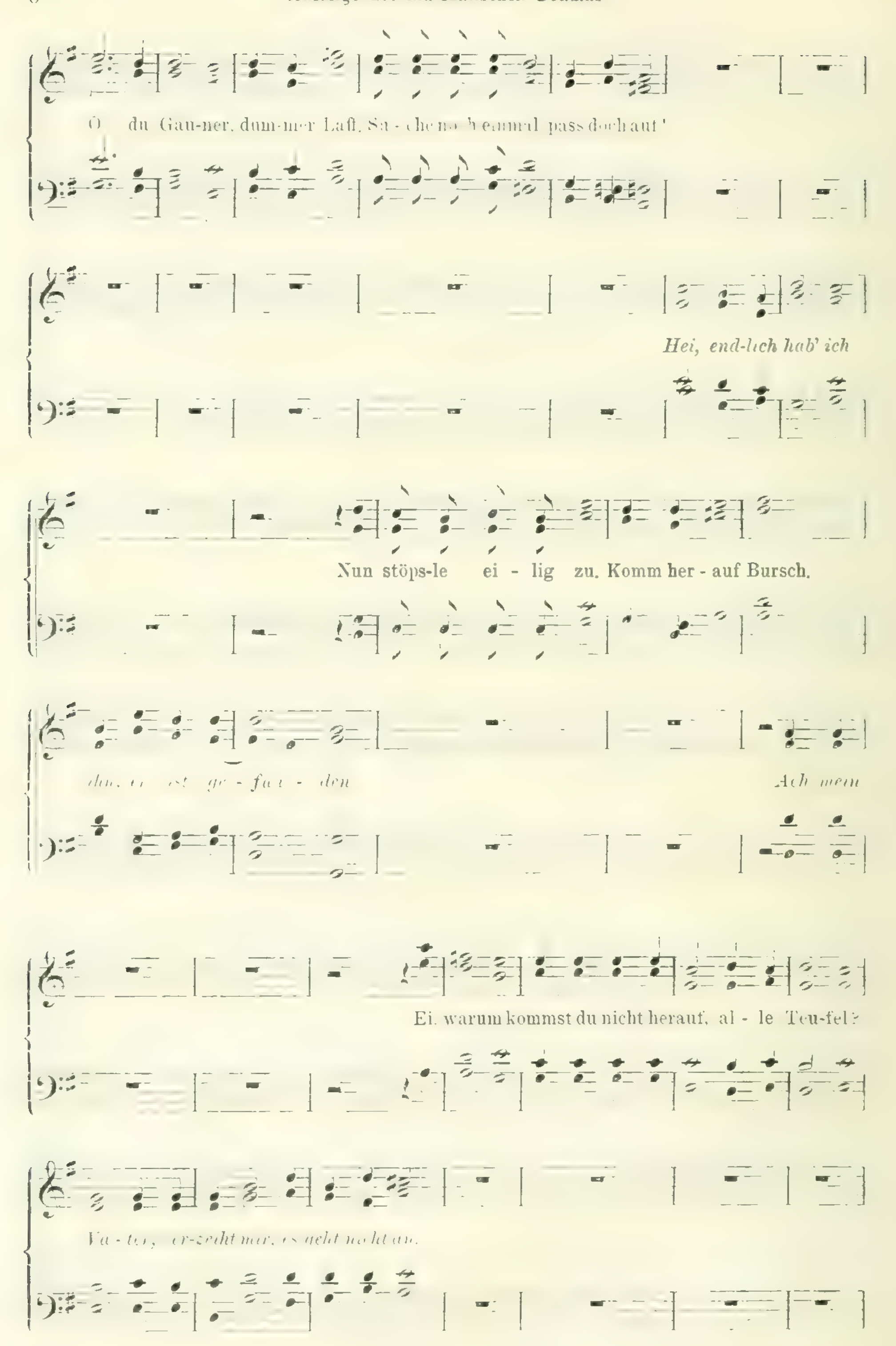
Der Bub im Keller.

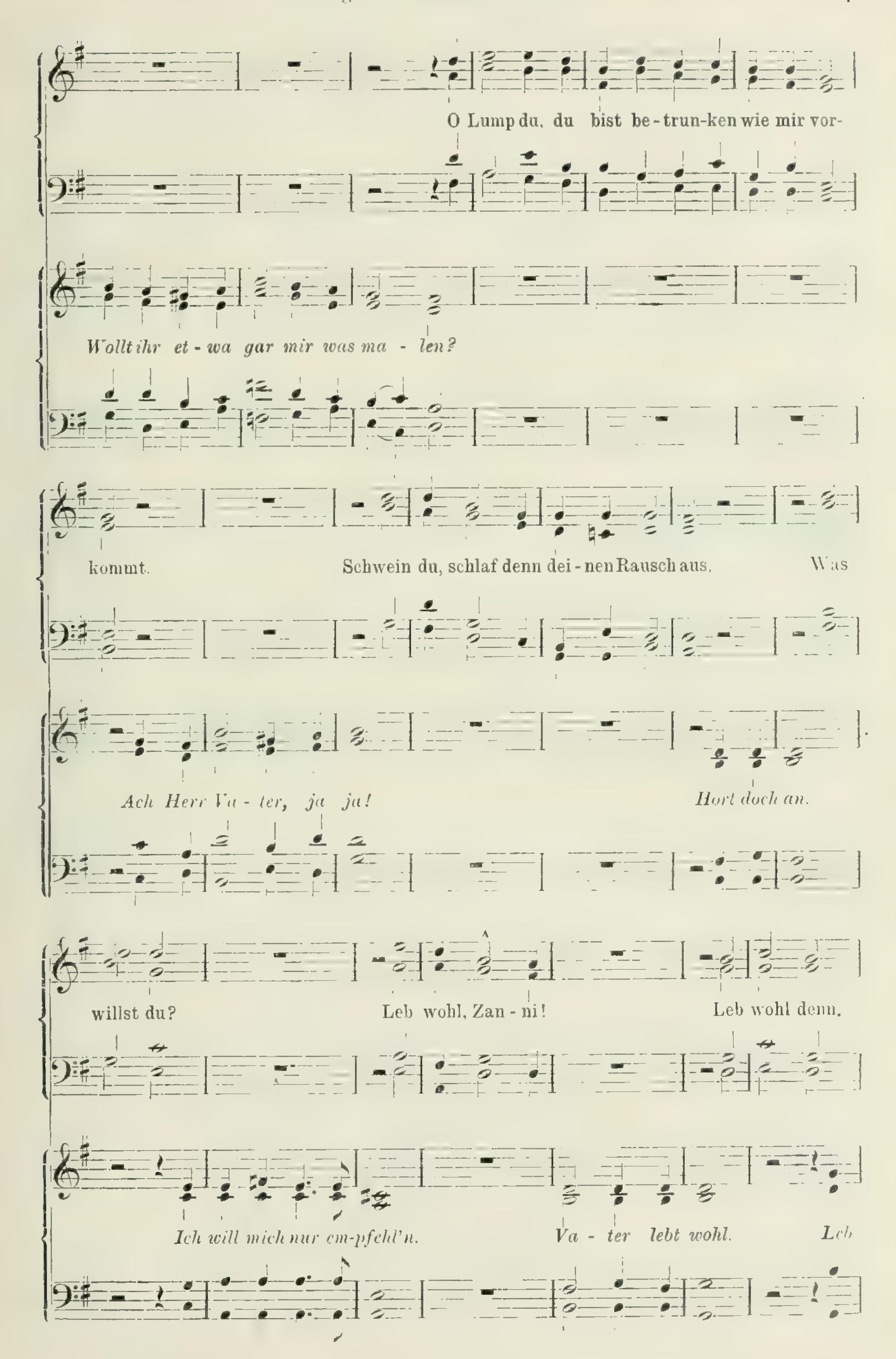
(Komischer Dialog.)

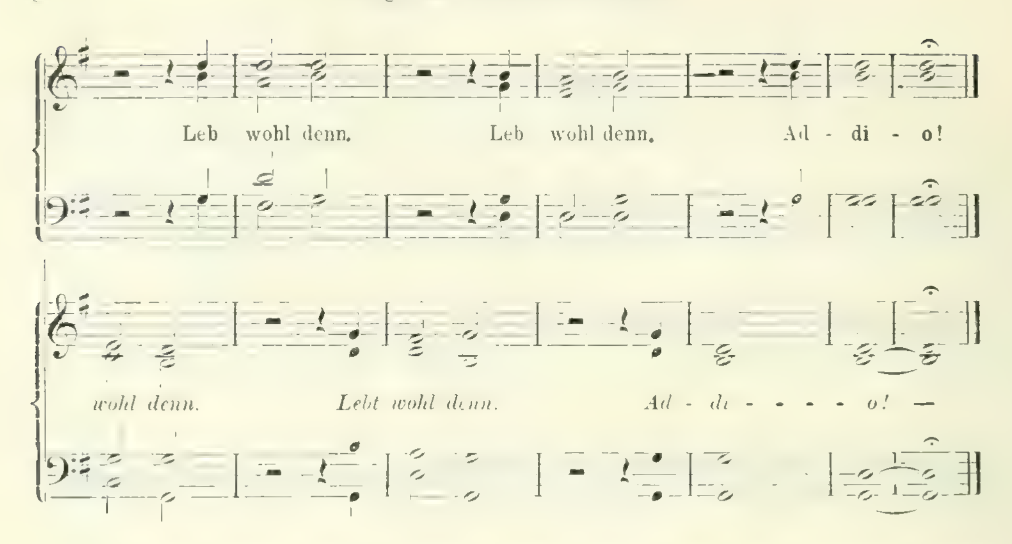
Orlando Lasso.




O dum-mer Grün-schna-bel du! Stöps-le mit der Na - se du Hans
auf die Erd.
Un-ge-schick.
Ei fa-mos, ei fa - mos, gra - de hab' ich ihn ge - fun - den.
Putz ihn gut, ab mein lie - ber Zan-ni.
Was gibt's denn?
Ei ver-flucht!
's war ein Stück Koh-le nur.


Hei, end-lich hab' ich
Nun stöps-le ei - lig zu. Komm her - auf Bursch.
Ach mein
Ei, warum kommst du nicht herauf, al - le Teu-fel?


O Lump du, du bist be-trun-ken wie mir vor-
Wollt ihr et-wa gar mir was ma - len?
kommt.
Schwein du, schlaf denn dei-nen Rausch aus.
Was
Ach Herr Va - ter, ja ja!
Hört doch an.
willst du?
Leb wohl, Zan-ni!
Leb wohl denn.
Ich will mich nur em-pfehl'n.
Va - ter lebt wohl.
Leb



Als Graf Bardi 1592 Florenz verließ, wurde das Haus Giacomo Corsis zum Sammelpunkt der Monodisten und in Jacopo Peri fand sich eine zweite schöpferische Kraft, die sich sogleich durch die Erfindung des Rezitativs bewährte. Man faßte den Plan, das klassische Drama wieder ins Leben zu rufen, da man doch mit der monodischen Kompositionsweise die Musik der Griechen, die „den Vers nicht verderbe“, in der es möglich sei „die Affekte des Gedichtes zu verstärken“ wiedergewonnen zu haben wähnte, und so schrieb Rinuccini 1594 einen Text „*Dafne*“ und sechs Jahre später eine „*Euridice*“, die beide sowohl von Peri als von Caccini komponiert wurden.[1] Bei der Hochzeit König Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria Medici führte man am 16. Dezember 1600 zum erstenmale Peris „*Euridice*“ auf, doch waren für einzelne Partien auch die betreffenden Sätze Caccinis verwendet worden. Dieses *dramma in musica* erregte das größte Aufsehen und der Ruf des neuen Genres der Oper wurde durch die vielen vornehmen Gäste allenthalben verbreitet. Zwar kannte man Festspiele mit antiken Stoffen, prachtvoller Ausstattung, Tänzen und madrigalischen Chören bei solchen Anlässen schon von früher, aber die Art der Behandlung, namentlich des strophischen Liedes (Arie) und des in ziemlich eintönigen Psalmodien gesungenen Dialoges (Rezitativs) war neu und von großer eigenartiger Wirkung. Immerhin wagte man noch nicht den großen tragischen Akzent. Die erste Oper war ihrem Wesen nach ein Schäferspiel, dem man sogar, entgegen der Sage, das traurige Ende genommen und durch einen glücklichen Ausgang ersetzt hatte. Vor der Aufführung hielt darum die Tragödie einen Prolog zur Laute, der die heitere Absicht des ganzen Spieles unzweideutig aussprach:

[1] Beide „*Euridice*“-Opern erschienen noch im selben Jahre im Druck. Peris Werk ist 1863 bei Riccardi neu herausgegeben worden. Caccini von Eitner P. f. M. Bd. Das Orchester, (Klavier, Gitarre, Lira grande und Groß-Laute) war hinter den Kulissen postiert, also unsichtbar.

Prolog der „Euridice“.



Ich scheide heut von wildem Schmerzgewühle
In diesen Räumen, löse sonder Zagen
Den düsteren Kothurn den ich getragen
Und weck im Herzen mildere Gefühle.

Erstaunen faßt die Welt, da ich erschienen
In neuer Form. Sie gibt der Zeit die Richtung,
Daß jèder seinem Geist in Kunst und Dichtung
Nun fürder folgt, um Gott Apoll zu dienen.

So komm ich denn zu euch mit heitrer Wange,
Den Herzen süße Wonnen zu bereiten,
Ich führe euch in goldne Märchenzeiten.
Neigt euer Ohr des Thrakers holdem Sange.

Bemerkenswert ist auch die musikalische Betätigung der Frauen des Florentiner Kreises. Laura Guidiccioni war als Dichterin, Vittoria

Archilei als Sängerin und Lautenspielerin berühmt und Caccinis Tochter hat im florentinischen Stil, der als „Aufführungstil“ der *stilo rappresentativo* genannt wurde, eine Oper geschrieben.

Monteverdi.

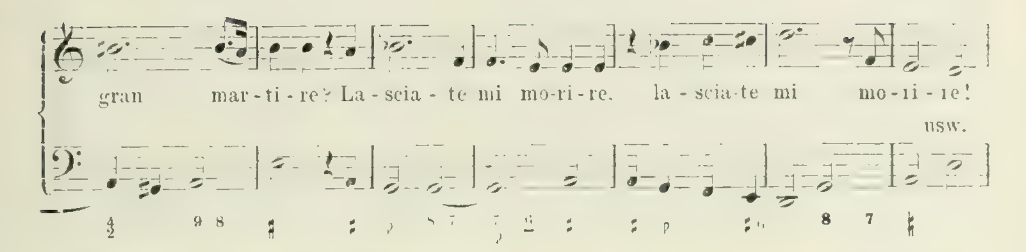
Indessen waren alle diese ersten unsicheren Versuche, auch die des begabten Peri, mehr in prinzipieller Hinsicht, denn als vollendete Kunstwerke bemerkenswert. Es bedurfte eines wirklichen Genies, um die im Schaffen der Florentiner enthaltenen Keime zu entfalten und die Perspektiven dieser neuen Kunst zu verfolgen, und dieses Genie war der Cremoneser Claudio Monteverdi (1568—1643), ein Schüler Ingegneris. Schon wegen seiner geradezu revolutionär wirkenden madrigalesken Kompositionen, in denen er u. a. den verminderten Septimenakkord verwendete, Septime und None frei einführte, den Tritonus nicht vermied und den Übergang aus der Sphäre der Kirchentonarten in die moderne Tonalität vollzog, erfuhr er heftige Angriffe seitens des konservativen Artusi,[1] denen er mit dem geflügelten Ausspruch entgegnete. „Die Harmonie ist die Gebieterin der Worte.“ Um diese Zeit lernte er die Neuerungen der Florentiner kennen, und als der Herzog von Mantua, in dessen Diensten er stand, ihn beauftragte, für eine Vermählungsfeier eine Oper zu schreiben, schuf er — mit dem begabten Marco da Gagliano („*Dafne*“) rivalisierend — 1607 seinen „*Orfeo*“[2] und im nächsten Jahre die „*Arianna*“. Beide erregten größten Enthusiasmus; bei dem Gesang der verlassenen Ariadne „*Lasciatemi morire*“ brachen die Zuhörer in Tränen aus und er ist dann durch länger als ein Jahrhundert das Vorbild für die in der Oper so beliebten Klagegesänge der Helden geworden.

Klagegesang der „Ariadne“

Claudio Monteverdi.



[1] In der Schrift: „Von der Unvollkommenheit der modernen Musik“ (1603).
[2] Neue Ausgabe P. f. M. Bd. 10.



Diese Erfolge bewirkten Monteverdis Berufung nach Venedig als Kapellmeister zu San Marco, wo er, hochgeehrt von Rat und Volk, bis zu seinem Lebensende blieb.

Sein neues Amt führte ihn zunächst zur Kirchenkomposition, in der er sich die Anerkennung auch der Musiker alter Schule erwarb. Bisher waren die dramatischen Spiele ein Spezialvergnügen der Fürsten gewesen. 1637 aber wurde in Venedig ein öffentliches Opernhaus, das Theater S. Cassiano begründet, dem Monteverdi noch vier neue Werke schenkte. Nur „*Il ritorno d'Ulysse*“ und die große historische Oper „*L'incoronazione di Poppea*“ [1] sind uns erhalten. Seine Bedeutung liegt aber nicht nur in den schon erwähnten harmonischen Freiheiten, sondern auf eigentlich dramatischem Felde.

Er gab dem Rezitativ Plastik und Kraft, er führte das melodische Arioso ein und neben dem einstimmigen Gesang das Duett, er lehrte der Musik die Sprache der Leidenschaften (*stilo concitato*). Zur Begleitung bediente er sich eines absichtsvoll zusammengestellten Orchesters,[2] dem er eine Anzahl neuer Effekte zum Zwecke der Charakteristik abgewann. Dem Werke schickte er, statt des gesungenen Prologs der Florentiner, eine kurze Ouvertüre (*sinfonia*) voraus und die Gesänge leitete er durch Orchestersätze (Ritornelle) ein, ja er wußte sogar schon die erinnernde Kraft der Musik durch bezeichnungsvolle Wiederkehr der Motive auszunützen. Die schauerlichen Posaunenklänge, unter denen Orpheus zum Hades hinabsteigt, ertönen aufs neue, aber in dem milden Kolorit der Baßviolen, wenn des Sängers Lied den harten Charon erweicht hat.

In seinen späteren Werken ist das Bestreben des Meisters bemerkbar, die alten Instrumente allgemach auszuscheiden, das Streichquartett zum Kerne des Klangkörpers zu machen und die Errungenschaften der jungen Violintechnik sogleich in den Dienst des Ausdruckes zu stellen. Die Kunst charakteristischen Instrumentierens geht überhaupt auf ihn zurück. In „Tancredi e Clorinda“ wandte er das Tremolo der Streicher zur Charakteristik der seelischen Erregung, und das Pizzicato zur Schilderung der blitzenden Waffen an.

[1] Neuausgabe von Goldschmidt in den „Studien zur Geschichte der italienischen Oper“ Bd. 2.

[2] Besetzung: 10 Bratschen, 2 Baßviolen, 1 Harfe, 2 Violinen, 3 Kontrabässe, 2 Gitarren 2 Gravicembali, 1 Regal, 2 Positive (organi di legno), 3 gedämpften Trompeten, 1 Diskanttrompete (Clarino), 1 Flageolett (Flautino), 2 Zinken (Cornetti), 4 Posaunen.

Aus dem Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624).

Claudio Monteverdi.

Viola di braccio I. II. III.

Sti - mol no - vo s'ag-giun-gea pia - ga no - va

Basso.

p

d'ora in or più si mos - se e più ris tret - ta si fu la pug-na e

qui si lascia l'arco, e sistrappano le corde con duoi diti.

spa - da oprar non gio - va dan - si con po - mi in - fe - lo - ni - ti e cru - di



Monteverdis letztes Werk, die „Poppea“ zeigt das Genre der Oper in einem neuen Stadium. An Stelle der Mythe tritt die Historie. Die melodische Ausdruckskraft erscheint gesteigert und mit der Einführung der dreiteiligen Arie im Finale der Oper ist eine für die Zukunft der dramatischen Musik bedeutsame Form zum erstenmal ins Leben getreten. So zeigt Monteverdi das echte Merkmal aller großen Opernkomponisten: die Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit, die ihn mit jedem Werke Neuland entdecken und urbar machen läßt. Er ist der Wagner des siebzehnten Jahrhunderts gewesen.

Die römische Schule.[1]

Während in Mantua der große Monteverdi die Oper weit über das unbeholfene rezitativische Stammeln der Florentiner Monodisten hinausentwickelte, spielte sich zu Rom ein ähnlicher Prozeß ab, nur daß hier nicht das Genie eines hervorragenden Mannes, sondern die schrittweise Phantasietätigkeit einer Anzahl von Talenten die Gattung aus der Dürftigkeit ihrer Anfänge herausführte. Cavalieri hatte den florentinischen Stil nach Rom gebracht, hatte in demselben Jahr, da Peris „Euridice“ in Florenz Sensation machte, im Betsaal eines römischen Klosters eine geistliche Oper: „*Rappresentazione di anima e di corpo*“ aufführen lassen. Darin sangen allegorische Gestalten (Seele, Körper, Verstand, Haß etc.), während der Chor im Kreise dasaß und wenn sein Stichwort kam, aufstand und seinen Gesang mit Aktion und Gebärden begleitete.[2] Der deutsche Lautenvirtuose Kapsberger hatte sich zwar vergebens bemüht, den neuen Stil auch in der Kirchenmusik einzubürgern, aber seiner Tauglichkeit für dramatische Zwecke konnte man sich nicht verschließen. Die römischen Musiker übernahmen ihn jedoch keineswegs bloß als sklavische

[1] Vergl. Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert (Leipzig 1901).

[2] Mit der Geschichte des Oratoriums (siehe unten) hat diese geistliche Oper nichts zu schaffen.

Nachahmer, sondern bemühten sich, dem Drama auch die Ausdrucksmittel der älteren, kontrapunktistischen Kunst zuzuführen bezw. sie der dramatischen Absicht anzupassen. Agazzari eroberte in „*Eumelio*“ (1606), indem er die Variationen der Lautenisten und Klavierkomponisten auf das gesangliche Gebiet übertrug, der Oper eine seither vielgebrauchte Ausdrucksform. Stefano Landi, der Monteverdi Roms, gewann schon in seinem Jugendwerk „*Orfeo*“ dem Opernchor die polyphone Technik des Madrigalstils wieder[1] — der Aktschluß mit Chor war eine ständige Gepflogenheit — und wagte mit seinem Religionsdrama „*Alessio*“ (1634) den Schritt aus dem antiken Mythos heraus an einen Stoff von grandiosem Wurf. Auch als Erfinder zweier bedeutsamer Formen, der zweiteiligen Arie und der später sogenannten italienischen Ouvertüre, worin zwei lebhafte, fugierte Sätze einen getragenen, kantablen Mittelsatz einschließen, nimmt Landi in der Musikgeschichte eine wichtige Stelle ein. Und die Plastik, modulatorische Kühnheit, vollendete Schönheit und Wahrheit des Rezitativs, zumal im Ausdruck menschlichen Leidens, geht sogar über Monteverdi hinaus. Als kaum geringer erweisen sich die genialen Gaben des Dichterkomponisten Loreto Villoris in „*Galatea*“ (1639), der den idyllischen Partien durch Lieblichkeit der Melodie, den tragischen durch ergreifende Akzente gerecht wird. Damit hatte die ernste Oper in Rom ihren Höhepunkt erreicht. Ihre weitere Geschichte trägt bereits die Merkmale des Verfalls, die schon bei ihren Meistern nur mühsam zurückgehaltene Tendenz zur Musizieroper, die auf konzertmäßige Wirkungen, losgelöst vom dramatischen Zwecke ausgeht, lugt immer unbedenklicher hervor.

Michelangelo Rossi versucht es vergeblich, einem Stoff aus Tassos Epos (*Erminia*) beizukommen. Bei Luigi Rossi aber, der wieder auf den Orpheus (1647) zurückgreift, sehen wir bereits die Entartung des Genres. Während das mythische Schäferspiel hier im Geiste der italienischen Intrigenkomödie umgedichtet ist, schwelgt der Komponist das lyrische Moment, versagt, sobald er den dramatischen Kothurn besteigt und gefällt sich in komischen Episoden.

Dieses Schielen nach der Komödie ist für die römische Schule recht charakteristisch. Schon Landi hatte in seinem Orpheus ein lustiges Trinklied des alten Charon angebracht. Die heiteren Intermedien, die in den Zwischenakten der Tragödie als Erholung von deren angreifenden Eindrücken gespielt wurden, dringen in die Handlung selbst ein, werden in sie mit einbezogen, und bald regt sich auch das Verlangen, neben der musikalischen Tragödie ein musikalisches Lustspiel zu schaffen. Die erste Komödienoper (*opera buffa*) ist die von Rospigliosi verfaßte, von Mazzocchi und Marazzoli in Musik gesetzte Posse „*Chi soffre, speri*“ (1639), denkwürdig durch die Erfindung des Seccorezitativs, des raschen, formelhaft kadenzierenden Sprechgesanges, dem muntern Antipoden des Sprachgesanges, des pathetischen,

[1] Darin folgte ihm sogleich Mazzocchi in *La catena d'Adone* (1626). Die Oper enthält ein Schmiedelied der Kyklopen.

ausdrucksvollen Rezitativs. In „*Dal male il bene*“ (1654) von Marazzoli und Abattini ist das Secco bereits mit Meisterschaft gehandhabt und der Schluß des ersten und dritten Aktes bringt die neue Form des Finale, eines ausgebreiteten Ensemblestückes, das alle Personen der Handlung zusammenfaßt.

Florentinischen Ursprungs wie die Oper, hat auch das Oratorium erst in Rom sich künstlerisch entwickelt. Seit dem 14. Jahrhundert schon waren in Florenz „geistliche Aufführungen“ aus der biblischen Geschichte oder Heiligenlegende mit Aktion und Gesängen üblich und den Abschluß bildeten motettenhafte Loblieder *(laudi)*. Es gab zwei Formen dieser „Historien“: eine knappe, lateinische, die sich an die Art der gottesdienstlichen Lektionen anschloß und eine in der Volkssprache. Der heilige Neri, ein Florentiner, rief dann zu Rom im Betsaal des Klosters San Girolamo, später in S. Maria in Vallicella „geistliche Übungen“ ins Leben, bei denen Laudi in dialogischer Form, aber ohne Szene und Kostüm italienisch gesungen wurden. Seine musikalischen Helfer und Dirigenten waren Animuccia, dann Palestrina. Später nahmen die Jesuiten diese Aufführungen in die Hand. Es wird die Idee einer geistlichen Handlung stärker betont und zur Erklärung des Tatsächlichen aus der Liturgie die Figur des erzählenden Evangelisten, der *Testo* (Text) herübergenommen, und A. Manni überträgt auf dieses Genre, das nach dem Orte der Aufführung später den Namen Oratorium[1] bekam, das florentinische Rezitativ. Fortan nimmt das Oratorium die formalen und technischen Errungenschaften der Oper auf und der Eifer der Gesellschaft Jesu verbreitet es in alle Städte und Länder. Die Veroperung findet namentlich bei den Werken in italienischer Sprache statt und schafft für alle Reize der Virtuosenkünste Raum, wogegen im lateinischen Oratorium der Chor bedeutsam hervortritt. Unter den Komponisten dieses letzteren Zweiges ist Giacomo Carissimi († 1674 als Kapellmeister der St. Apollinariskirche zu Rom) hochberühmt geworden.[2] Der Testo heißt bei ihm *historicus*. Seine knappen, kurzen, meist nur von Orgel und Cembalo begleiteten Oratorien mit den homophonen, aber schlagkräftigen Chören zeichneten sich durch leichte Ausführbarkeit aus, auf die er großen Wert legte („O wie schwer ist es so leicht zu sein!“). Wie er von Monteverdi viel gelernt hat, so wirkte die gesteigerte Ausdruckskraft, die er dem Rezitativ verlieh, auch wieder zurück auf die Entwickelung der venezianischen Oper. Mit ihm rivalisierten übrigens als zeitgenössische Oratorienkomponisten noch Foggia und Gratiani.

Carissimi ist übrigens noch in einer andern Gattung ein Markstein des Fortschrittes gewesen. Seit Caccinis *Nuove musiche* war das Genre der lyrischen Monodie in kleinen Gesangsformen mit oder ohne begleitendem Continuo durch Biagio Marini, Alessandro Grandi u. a. durch die vielfältigen modernen Ausdrucksmittel bereichert worden, bis Carissimi durch

[1] Vergl. Schering, Zur Geschichte des italienischen Oratoriums (J. Peters 1903. S I M Bd. 8).

[2] Einige seiner Oratorien *Jephta, Salomon, Baldassar, Jonas* gab Chrysander in D. d. T. Bd. 2 heraus.

Verbindung von Rezitativ und Arioso die Form der „weltlichen Kammerkantate" schuf. Sie diente der häuslichen Unterhaltung und verschmähte darum auch den Humor nicht. Eine Kammerkantate Carissimis enthält z. B. das Testament eines Esels. Endlich wären hier noch die Sologesänge mit Continuo und obligaten Instrumenten zu erwähnen. Der römische Organist Anagliati gab 1623 die *Sphaera armoniosa* heraus, Gesänge mit obligater Violine, darunter auch ein richtiges Gesangsduett. Francesco Turini ließ 1629 Madrigale als Gesangsterzette mit zwei konzertierenden Geigen erscheinen. Und so sehen wir die italienischen Musiker in frisch-fröhlichem Suchen nach dem Neuen alle möglichen Kombinationen der ihnen durch die Erfindung der Florentiner Dilettanten in die Hand gegebenen neuen und freieren Kunstmittel erproben.

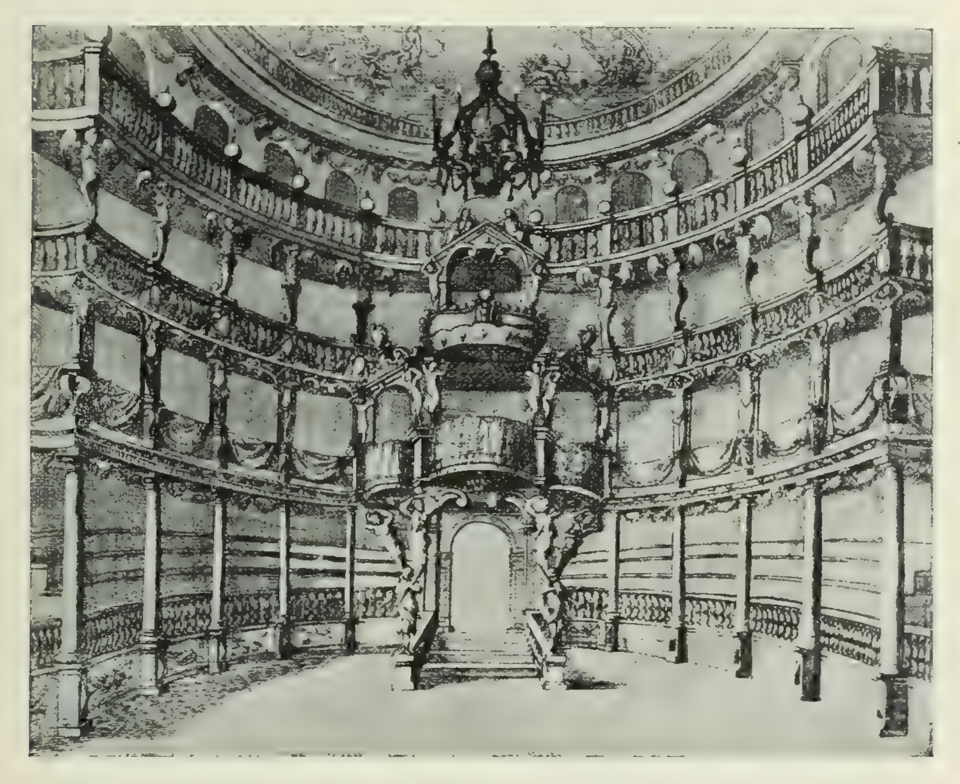
Die venezianische Oper.[1]

An den großen Monteverdi und die Eröffnung des ersten öffentlichen, gegen ein Eintrittsgeld jedermann zugänglichen Operntheaters zu St. Cassiano schließt sich in Venedig eine eigene Komponistenschule an. Denn dieses erste Theater blieb nicht das einzige. Andere Unternehmungen taten sich auf und ein rühriger Wettbewerb ging in der Karnevalszeit an. Aber auch nach Ostern und noch im Frühherbst ließen sich die venezianischen Bürger durch die pomphaften Kostüme und Dekorationen bezw. durch treffliche Sänger des abends gerne ins Theater locken und lasen beim Scheine mitgebrachter Kerzen eifrig in den prächtig ausgestatteten Textbüchern mit. Die Komponisten folgten den Spuren Monteverdis, und wie dieser es nicht verschmäht hatte, schon als reifer Meister in der „Poppea" sich die Errungenschaften der römischen Schule anzueignen, um sie zu überholen, so waren auch seine Nachfolger stets bereit, die Ausdrucksmittel des dramatischen Stils zu mehren.

Es lag nicht an ihnen, sondern an den Unternehmern und deren geschäftlichen Zielen, wenn die Oper in Venedig die dramatische Absicht, die Monteverdi noch die Hauptsache gewesen war, immer mehr in den Hintergrund treten ließ und ihr Heil in dem äußerlichen Prunk der Ausstattung suchte. Jede Oper begann mit einem Prolog und schloß mit der *licenza*, einer oft gewaltsam angebrachten Huldigung für die anwesenden hochgestellten Persönlichkeiten. Die Librettisten mußten, da die mythologischen Stoffe nicht mehr recht modern erschienen, große historische Staatsaktionen schreiben mit verwickelten Intrigen, spannenden Situationen und abenteuerlicher Verkleidung, und zur Abwechslung wurden komische Intermezzi Dienerszenen eingefügt. Je mehr Auslagen man für das äußere Gewand machte, desto mehr suchte man am Chor zu sparen. Kunstvoll gearbeitete Massengesänge, die einen geschulten Chor verlangten, wurden vermieden oder gestrichen. Das Orchester

[1] Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII* (1878). H. Kretzschmar, Die Venezianische Oper (S. i. M. 1892). Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper, J. Peters 1907.

sieht in der Partitur ziemlich bescheiden aus, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß sie kein volles Bild der wirklichen Ausführung darbietet. Man darf vermuten, daß viel mehr Instrumente in Tätigkeit waren, als die Partitur angibt, da gewisse Holzbläser wohl aus den Stimmen der Streicher mitspielten.[1] Die ausgiebige Mitwirkung des Blechs bei den Venezianern entspricht dem prunkhaften Charakter ihres ganzen Stils. Sologesänge, die mit der Handlung in keinem festen Zusammenhang mehr standen und oft mit obligaten Instrumenten begleitet wurden, machten sich breit und effektvoll dramatische Duette spielten



Venezianisches Opernhaus. Nach A. Neißers Schrift über „Servio Tullio v. A. Steffani".

keine geringe Rolle. In der Ausdruckskraft der Rezitative, in der melodischen Ausprägung des Arioso wurde mancher wirkliche Fortschritt erreicht, aber auch das Virtuose, die Bravour und Kehlfertigkeit gesteigert. Brillante Sängerinnen wetteiferten darin mit Kastraten um den Beifall der Öffentlichkeit.

Durch die kulturellen und politischen Beziehungen Venedigs zu Wien, wurde die venezianische Oper besonders am österreichischen Hofe heimisch (zuerst mit Cavallis „Egisto" 1642), Kaiser Leopold favorisierte sie sehr und ihre meisten Maestri wirkten nicht nur als Dirigenten an der Markus-

[1] Es scheint, daß wo nicht das Gegenteil durch die ausdrückliche Angabe einzelner Instrumente gefordert wird, das Tutti spielte. Die Stimmen der Chöre wurden stets auch vom ganzen Orchester mit ausgeführt.

Kirche der Dogenstadt, sondern auch eine Zeitlang als kaiserliche Hofkapellmeister in Wien. Es begann der große Export wälscher Kapellmeister, Impresarios, Sänger, Instrumentalisten und Tänzer nach Deutschland, wo die Residenzen München, Dresden, Hannover, Berlin hinter der Kaiserstadt nicht zurückbleiben wollten. Italienische Architekten wurden berufen, um prunkvolle Opernhäuser nach dem Muster der Venezianer zu erbauen. Eine wichtige, weil zahlkräftige Absatzquelle für die italienische Kunst wurde ferner Paris, London und St. Petersburg. Und Hand in Hand mit der Oper ging ihr geistlicher Bruder, das Oratorium. Wenn die kirchlichen Zeiten das üppige Vergnügen des Operngenusses nicht gestatteten, ließ sich der Hof eben von denselben Künstlern Oratorien vorführen. Sie waren von der Oper nur



Seesturmdekoration zu Cestis „Pomo d'oro". (Nach. Denkmäler der Tonkunst in Österreich.)

durch den Stoff, nicht durch den Stil zu unterscheiden und wurden mitunter sogar im Kostüm auf der Bühne als „geistliche Opern" aufgeführt. Noch Goethe hat eine solche Aufführung 1787 zu Neapel gesehen.

Die bedeutendsten Vertreter der durch Kraft und Volkstümlichkeit ausgezeichneten venezianischen Schule sind Cavalli und Cesti. Cavalli[1] — sein eigentlicher Name war Caletti-Bruni — hat über 40 Opern geschrieben, darunter den „*Giasone*" (1649)[2] mit der berühmten Beschwörungszene der Medea. Cesti, ein Schüler Carissimis, führte der Oper die Errungenschaften dieses Meisters, die Verbindung von Rezitativ und Arie zu „dramatischen Szenen" zu und hat mit „*La Dori*" (1663)[3] und „*Il pomo d'oro*" (1668)[4] seine größten Erfolge gehabt. Erwähnt seien noch die beiden Ziani,

[1] Vergl. noch Goldschmidt, Cavalli als dramatischer Komponist (M. M. G. 1893).

[2] Neu herausgegeben von Eitner, P. f. M. Bd. 12.

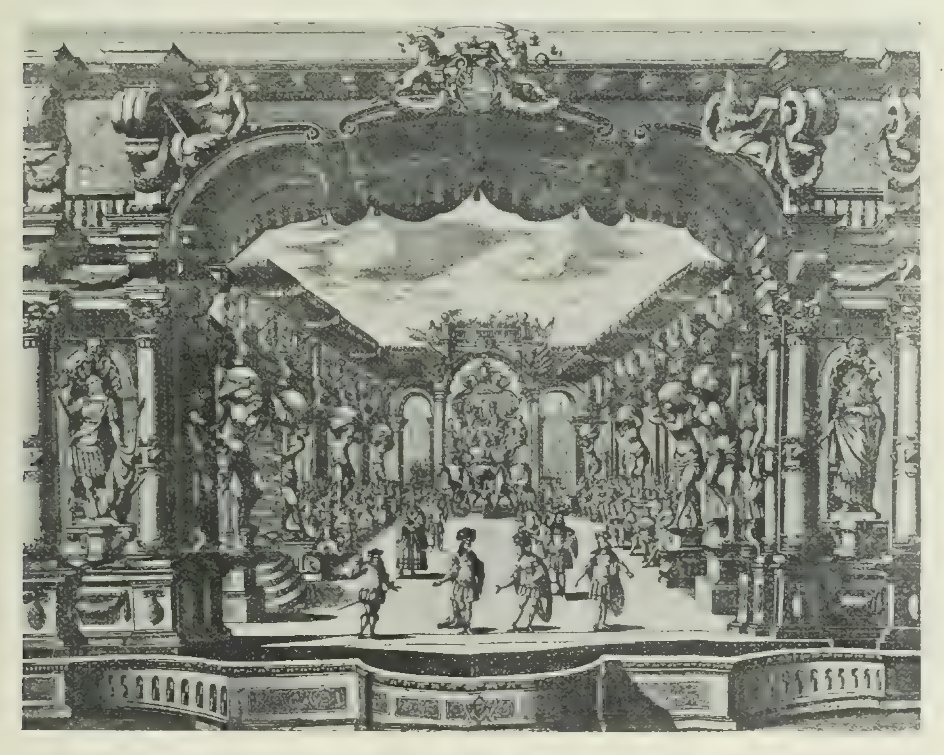
[3] P. f. M. Bd. 12.

[4] Neu herausgegeben von G. Adler, D. d. T. i. Ö. Bd. III, 2.

der als Meister der Kirchenmusik noch heute nicht vergessene Legrenzi und Antonio Lotti, die uns schon an die Schwelle des 18. Jahrhunderts führen. In dieser Zeit verloren die venezianischen Komponisten, die bis dahin auch die übrigen Opernhäuser Italiens in Rom, Florenz, Bologna, Parma beherrscht hatten, ihre Eigenart und schlossen sich an die

Neapolitanische Schule.

an. Deren Vorboten sind schon bei Agostino Steffani nachweisbar und bei Alessandro Stradella,[1] einer der glänzendsten Persönlichkeiten der



Dekoration zu Steffanis „Servio Tullio". (Nach dem Werke von A. Neißer.)

zweiten Hälfte seines Jahrhunderts, der 1682 auf Anstiften einer eifersüchtigen Schauspielerin in Genua ermordet wurde. Als Sänger, Geiger, Komponist, zumal durch seine Oratorien in ganz Italien gefeiert, hat er vier Opern hinterlassen, die das akkompagnierte, d. h. von obligaten Instrumenten begleitete Rezitativ pflegen und sogar eine regelrechte dreiteilige Arie enthalten. Ein anderer Mittelsmann ist der Venezianer Agostino Steffani,

[1] Heß, Die Opern Alessandro Stradellas (Leipzig 1906). Von den ihm unterschobenen, vermutlich von Niedermeyer († 1861) komponierten bekannten Kirchenarien ist „*Se mei sospiri*", „*Pietà Signore*" erst im 19. Jahrhundert entstanden.

der als Opernkomponist und Kapellmeister viel in Deutschland wirkte,[1] seinen dauernden Nachruhm aber seinen „Kammerduetten“ verdankt.

Als erster bedeutender Opernkomponist in Neapel begegnet uns um 1670 Francesco Provencale noch im venezianischen Fahrwasser.[2] Sein Schüler Alessandro Scarlatti (1659—1725), der später auch Carissimis Unterweisung genoß, ist dann der Begründer der neapolitanischen Schule geworden, seitdem er gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister und Konservatoriumsleiter zu Neapel wirkte. Als musikalisches Universalgenie: Pianist, Organist, Harfenspieler, Sänger, Dirigent, Gesangsmeister, Lehrer stieg er bald zu höchstem Ansehen, und setzte die Welt überdies durch seine reiche und geniale Schaffenskraft in Erstaunen. 7 Oratorien, 106 Opern[3], 200 Messen, 500 Kantaten hat er hinterlassen, abgesehen von seinen Motetten, Konzerten, Orgel- und Klaviersachen. Er komponierte so schnell, daß er oft große Kantaten an einem Tage im Entwurfe fertig brachte. Die zahlreichen Schüler, die sein Ruf anzog, trugen dann den Namen ihres Meisters mit immer sonorerem Klang hinaus in aller Herren Länder. Aber der Schwerpunkt seiner Lebensarbeit liegt in der Oper. Formen, die vereinzelt schon bei seinen Vorgängern aufgetaucht waren, die Dacapo-Arie,[4] das akkompagnierte d. h. durchkomponierte, nicht der Improvisation überlassene Rezitativ[5] und die Sinfonia, die „italienische Ouvertüre“, das instrumentale Seitenstück der dreiteiligen Arie (der erste, rasche Teil im geraden, der zweite, langsame Teil im ungeraden, der dritte, rasche im $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt) griff er auf und machte sie zu seinen Lieblingsausdrucksformen, so daß er lange als ihr Erfinder galt, und ergoß in sie seine persönliche Gabe einer ins Ohr gehenden, gemeinverständlichen Melodie, die gleichsam als klingendes Abbild der sonnigen, herrlichen neapoli-



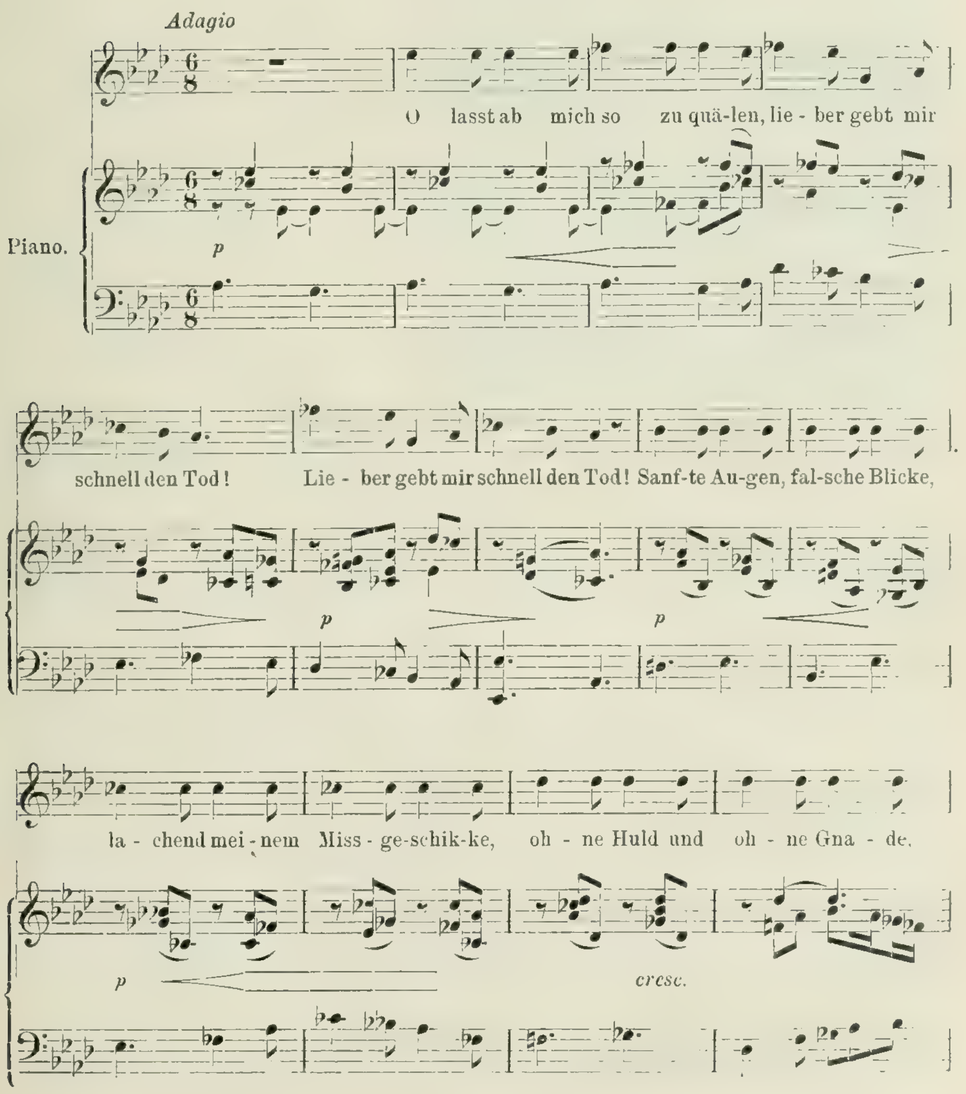
Alessandro Scarlatti.

[1] Über seine Oper *Servio Tullio* handelt eine Monographie von Neißer (Leipzig 1902).
[2] H. Goldschmidt, Provencale als Dramatiker (S I M VII).
[3] Vergl. Dent, *The operas of Alessandro Scarlatti* (S I M Bd. IV 1902).
[4] Zuerst in *Teodora* (1693).
[5] Zuerst in *La Rosaura* (1670). Neu herausgegeben von Eitner.

tanischen Landschaft fortan das Ziel des musikalischen Schaffens wurde. Sinnlicher Reiz der Tonlinie, Entfaltung des stimmlichen Wohlklangs und Sangbarkeit wurden nun die Ideale der Kunst. Aber sie wurden bei Scarlatti noch mit vornehmer Würde erstrebt, ohne die dramatische Absicht aus dem Augenmerk zu verlieren. Als Begleitung bevorzugte er den Streicherchor, wogegen ihm die damals noch nicht reinstimmenden Blasinstrumente nicht recht sympathisch waren. Doch hat er zuweilen, z. B. in der Oper *„Tigrane“* (1750), auch für volles Orchester geschrieben.

Canzonetta

von Alessandro Scarlatti (1680).





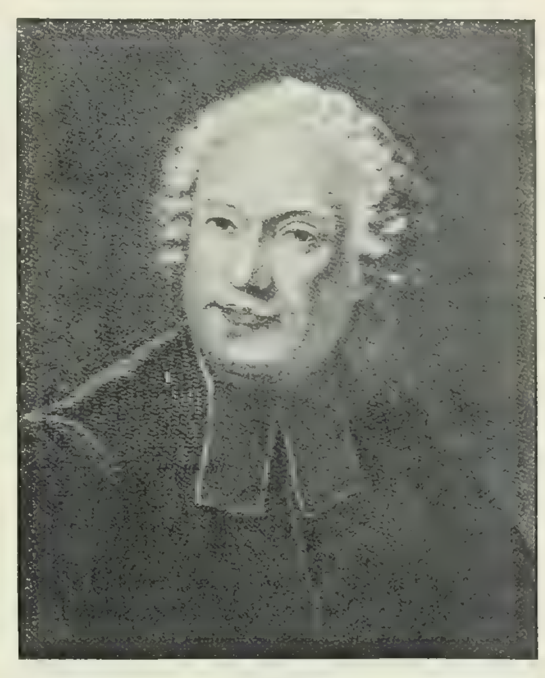
Von den Schülern Scarlattis widmete sich sein Liebling Francesco Durante (1684—1755) ausschließlich dem Kirchenstil.[1] Auch Leonardo Leos Ruf gründet sich auf diesen Zweig der Tonkunst, wiewohl die Zahl seiner Opern einige sechzig beträgt. In diese Gruppe gehört ferner Emanuele d'Astorga (1681—1736), der zwar kein direkter Schüler Scarlattis war und dessen berühmtes *Stabat mater* mit seinem starken Affekt die oberflächliche Melodiosität der Neapolitaner kräftig durchbricht. Der ernste Mann starb nach einem abenteuerlichen Leben, das ihn durch ganz Europa führte, in einem Kloster zu Prag. Unaufhaltsam gleitet die neapolitanische Kirchenmusik ins Gebiet einer seichten Weltlichkeit und gerät in äußerliche Formenglätte. Sie gibt fast nirgends religiöses Fühlen wieder, sondern ist gleichsam nur klingende Zeremonie. Auf den „schönen Stil" kam es den Komponisten an. Nicolo Porpora[2] († 1766), der hochgefeierte Gesangsmeister, scheint in seinen Kompositionen nur von einer Absicht geleitet zu sein: sangbar und dankbar für die Sänger zu schreiben.

Gleich ihrem Meister hat sich die Schule Scarlattis am liebsten auf die Oper geworfen. Um das Palladium der einschmeichelnden Melodie geschart, schlug sie die Venezianer ganz aus dem Felde oder zwang sie, ihrem Zeichen zu folgen. Sie beherrschte den Weltmarkt, und indem sie auf das Vergnügen des Publikums an den hübschen Tonlinien spekulierte, vernachlässigte sie

[1] Eine Neuausgabe seines vierstimmigen *Magnificat* besorgte Robert Franz.

[2] Berühmt sein achtstimmiges *Miserere*. Neuausgabe von Commer (Berlin, Schlesinger).

mehr und mehr die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks.[1] Es ist merkwürdig, daß die Komponisten denselben engen Kreis von Büchern der beiden berühmten Libretto-Dichter jener Zeit, Zeno und Metastasio, immer wieder komponierten. Drei Generationen kamen damit aus. Metastasios Libretti boten meist eine sehr abwechslungsreiche Handlung, worin viel und Unerwartetes passierte, aber in der Führung der Handlung ging er ziemlich schematisch vor und seine Charaktere hatten wenig Leben, waren entweder unglaublich gütig oder unglaublich bös. Die Opern bestehen aus langen Dialogszenen, die der Komponist im trockenen Secco-Rezitativ mit Klavier erledigen mußte, und erst am Schluß jeder Szene warf Metastasio dem Musiker ein paar Reimzeilen hin, die den Empfindungsgehalt des Vorangegangenen mit dem ihm eigentümlichen Wohllaut der Sprache zusammenfaßten und aus denen die Arie geformt wurde. Diese war zumeist dreiteilig (Schema: A B A). Auf einen be-



Metastasio.

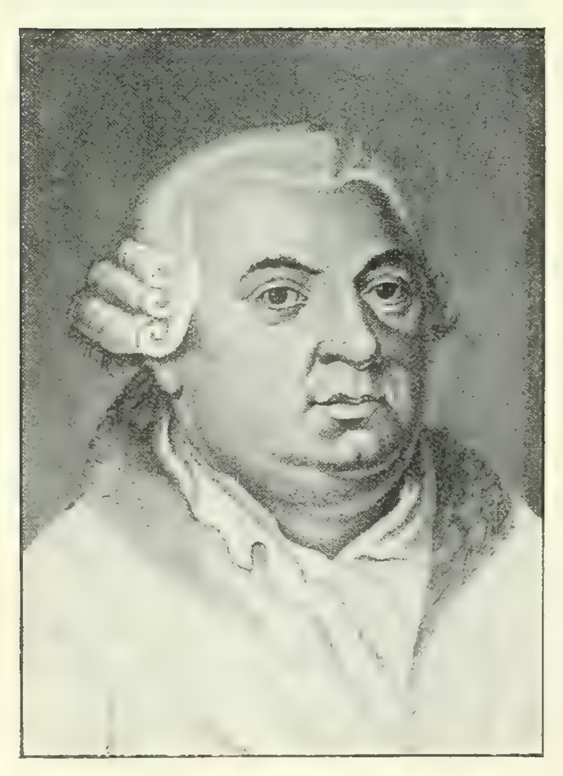
wegten, Geläufigkeit und Temperament herausfordernden Allegrosatz folgte ein langsamer Mittelsatz, der die Empfindung, den getragenen Ton zur Geltung bringen sollte und hierauf kam der Allegrosatz da capo, meist durch improvisierte Koloratur und gesteigerte instrumentale Klangfülle bereichert. Außer der dreiteiligen Arie sind für die neapolitanische Oper kennzeichnend die Cavatine, die durch das Fehlen des Mittelsatzes sich charakterisiert, und der Siciliano im Rhythmus ♪. ♬ ♪ | ♩ ♪. An sehr dramatischen Stellen, wo die großen Entscheidungen fallen, wurde das trockene Rezitativ durch das vom Orchester begleitete „Accompagnato“ ersetzt. Ihrem instrumentalen Teile nach werden die neapolitanischen Opern immer dürftiger, und die Ouvertüren seit der Zeit da Vincis sind mit Recht als „leere Skalenmusik“ gekennzeichnet worden.

Sämtliche Opern pflegten damals auf Bestellung des Impresario zunächst für ein bestimmtes Theater geschrieben zu werden. Der Komponist reiste gewöhnlich in die betreffende Stadt und komponierte unter steter Bedacht-

[1] Vergl. aber die erste gerechte Beurteilung der Neapolitaner von H. Kretzschmar: „Aus Deutschlands italienischer Zeit“ (Peters-Jahrbuch 1901).

nahme auf die ihm dort zur Verfügung stehenden Kräfte sein Werk gleich an Ort und Stelle. Interessierte man sich anderswo auch für das Werk, so mußte es oft eigens für die verschiedenen Verhältnisse eingerichtet werden. Eine ruhige Repertoirebildung wurde durch das Stagionewesen, durch den raschen Wechsel des Repertoires ziemlich erschwert.

Francesco Feo, Leo, Leonardo Vinci und Porpora, besonders die beiden letzten sind es, welche die dramatische Form zum Vorwand für die absolute Gesangsvirtuosität machten. Auf sie sind fast alle Klagen über die Bravoursucht und Weichlichkeit der neapolitanischen Schule zurückzuführen. Dagegen hielt ein Deutscher, J. A. Hasse, die dramatischen Prinzipien seines Lehrers Scarlatti hoch und um ihn scharte sich eine gleichgesinnte Gruppe von Komponisten, welche die Alleinherrschaft des Sologesanges nicht anerkennen und von der französischen Oper zu lernen suchen. Sehr zum Verdruß Metastasios, der von Ensembles und einer stärkeren Beteiligung des Orchesters nichts wissen wollte. Diese Komponisten waren: Jomelli, der in der Blüte seiner Triumphe zu Rom ermordete Portugiese Terradella, der gleichfalls jung verstorbene Ciccio di Majo, endlich der sehr bedeutende Traetta. Über Hasses hochbedeutende Persönlichkeit wird später noch zu reden sein. Jomelli (1714—74) hat als Hofkapellmeister zu Stuttgart Opern geschrieben, die sich durch den Ernst der künstlerischen Auffassung hoch über die Mode erheben, das akkompagnierte Rezitativ bedeutsam ausgestalten und fremden Einflüssen nicht verschlossen sind. Von den Franzosen übernahm er die Chöre, von den Deutschen (Mannheimern) den nuancierten Vortrag des Orchesters. Heinse und Schubart haben ihn sehr geschätzt. Letzterer nennt seinen „Fetonte“ einen „Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik“. Diese Oper erhielt auch eine orchestrale Schilderung von Phaetons Untergang. Als Jomelli 1769 nach Italien zurückkehrte, fand er dort die Amüsierkunst eines Porpora und Vinci obenauf, fand kein Verständnis für seine Richtung und starb aus Gram darüber. Noch größer erscheint der Anteil des Orchesters bei dem



Jomelli.

edlen Traetta (1727—79), der es geradezu als das wichtigste Ausdrucksmittel seiner Opern behandelt. Er war ein Vorläufer Glucks, dem er sich später auch angeschlossen hat. Das, worin Kretzschmar das Hauptverdienst dieser Gruppe sieht, die „Darstellung bedeutender Seelenzustände durch das Mittel des Sologesangs“, tritt in Traettas Monologen wohl am überzeugendsten in die Erscheinung. Eine unentschiedene Haltung zwischen beiden Gruppen nimmt Sacchini (1734—86) ein, dessen „Oedipus“ Fetis allerdings ein hohes Lob zollt.



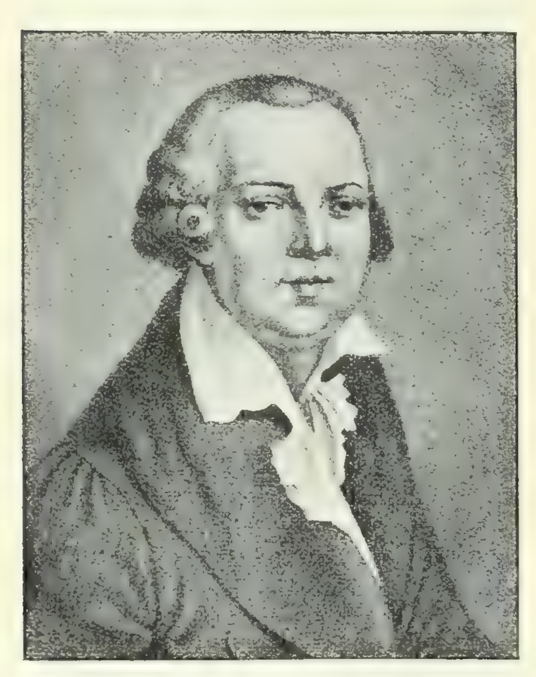
Paisiello.

Eine dritte Gruppe der Neapolitaner läßt sich die Ausbildung der Operabuffa mit ihrem Seccorezitativ und den Finalen angelegen sein, deren lustige Szenen noch immer als „Intermedien“ in den Zwischenakten der seriösen Opern gespielt wurden. Da ist Logroscino, der parodistische Dialektstücke in Musik setzt und das lustige Durcheinander des Finale bereits mit Sicherheit handhabt;[1] dann der geniale Giovanni Battista Pergolesi (1710—36), dem mit seiner *„Serva padrona“* (1733) der erste Meisterwurf der komischen Oper gelang. Nicht minder gefeiert war er übrigens als Kirchenkomponist mit seinem, für unsern Geschmack freilich allzusehr in süßer Weltlust blühenden *„Stabat mater“*. Hervorragende Nachfolger des Buffo-Pergolesi waren Rinaldo von Capua, dessen unter dem Titel *„Tre giorni“* oder *„Nina“* bekanntes Lied aus der *„Zingara“* in den Anthologien unter Pergolesis Namen umgeht,[2] dann Nicola Piccini (1728—1800), der der Nachwelt allerdings durch seine ernsten Werke, als Rivale Glucks noch besser bekannt ist, als mit seiner Oper *„Cecchina nubile“* (1760), die ein Welterfolg war und worin er die Form des Finale durch Tempo- und Tonartwechsel vermannigfaltigt hatte. Giovanni Paisiello (1741—1816), dessen *„Barbiere di Seviglia“* noch dem Erfolg Rossinis mit diesem Stoffe hindernd im Wege stand und der die Form des Ensembles gelegentlich sogar in seinen ernsten Opern anzubringen wagte. Sein durch Beethovens Variationen verewigtes Lied *„Nel cor più“* („Mich fliehen alle Freuden“) war in Deutschland sehr populär. Domenico Cimarosa (1749—1801) der

[1] Vergl. Kretzschmar, Zwei Opern Nicolo Logroscinos (Peters-Jahrbuch 1908).
[2] Vergl. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze (Berlin 1894).

Komponist des „*Matrimonio segreto*“ (1792). In ihrer Opera buffa hat die neapolitanische Schule einen Quell naiven Humors und süßer Lieblichkeit erschlossen, der bis in unsere Gegenwart hinein das Gemüt erheitern und erlaben kann.

Ihre letzten Ausläufer, die in eine Zeit hineinragen, wo die Deutschen bereits die Führung in der Opernkomposition übernehmen, sind dann Giuseppe Sarti, Antonio Salieri, Ferdinand Paer, Vincenzo Righini, Valentino Fioravanti, Francesco Morlacchi. Wir werden den meisten in der Geschichte der Musik auf deutschem Boden wieder begegnen.



Cimarosa.

Es ist schon gesagt worden, daß die Venezianer in dieser Zeit nichts Besseres zu tun wußten, als sich der von Neapel kommenden siegreichen Strömung willig zu überlassen. Sie verehrten in Antonio Lotti (1667—1740) einen großen Meister, der trotz einem Durante im alten wie im neuen Kirchenstil herrliche Kunstwerke schuf, und dabei in der ganzen Welt als Opernkomponist in hohem Ansehen stand. Noch immer singt man sein tiefernstes, sechsstimmiges *Crucifixus* [1] und seine Arie „*Pur dicesti*“. Vor deutscher Musik hatte Lotti eine hohe Achtung. „Meine Landsleute sind Genies, aber keine Komponisten,“ schrieb er an Mizler. „Die wahre Komposition ist in Deutschland zu Hause.“ — Er hatte in Antonio Caldara (1679—1736) einen glänzenden Rivalen und Zeitgenossen. In Venedig lebte Lottis Schüler, der Ratsherr Benedetto Marcello († 1739), der acht Bände kantatenhaft für eine und zwei Stimmen komponierte Psalmen nach der italienischen Umdichtung von Giustiniani erscheinen ließ. Als Begleitung dient die Orgel (oder Cembalo), selten gesellt sich ein obligates Violoncell hinzu, oder zwei Bratschen. Die Motive hat Marcello zum Teil dem Synagogengesang entlehnt, wir haben hier also eines der ersten Beispiele historisierender Musik. Ein sehr geschätzter venezianischer Komponist war damals auch Biffi. Alle diese Meister haben auch als Opern- und Oratorienkomponisten geglänzt und Marcello hat sich die Texte sogar selbst gedichtet. Ein anderer Schüler Lottis, Baldassare Galuppi (1706—85) wurde den berühmten neapolita-

[1] Kirchenwerke Lottis findet man in Neithardts „Sammlung religiöser Gesänge“ (Berlin, Bote & Bock).

nischen Buffonisten ein gefährlicher Nebenbuhler, während der Bologneser Giovanni Maria Bononcini mit den seichtesten Modekomponisten Neapels wetteiferte.[1] Endlich sei der Mailänder Giuseppe Giordani († 1794) genannt, dessen Arie „*Caro mio ben*“ eines der schönsten Beispiele altitalienischer Melodik darbietet.

Die Geschichte der neapolitanischen Schule darf an den Sängern nicht vorübergehen, die ihre Träger waren. Da sind die berühmten Kastraten Antonio Pasi, Bernardi genannt Senesino, Albertini genannt Momoletto, Carlo Broschi genannt Farinelli (schon als halbwüchsiger Bursch unter dem Namen *il ragazzo* durch seine Koloraturtechnik berühmt, später auf den Rat Kaiser Karls VI. ein Meister des getragenen und ausdrucksvollen Gesanges),[2] Caffarelli (ein Virtuos der chromatischen Läufe),[3] Perugino (der die chromatische Skala durch zwei Oktaven hinauf und hinunter, auf jedem Ton trillernd mit vollendeter Reinheit sang) und Crescentini, der letzte große Kastrat († 1846).[4] Von Tenoristen seien genannt: Paita, Babbini, Amorevoli, Raaff (ein Deutscher, für den Mozart den „Idomeneo“ schrieb) und der schöne Rauzzini. Als Sterne des italienischen Operntheaters glänzten die Sängerinnen Agujari, Cuzzoni, Bordoni-Hasse, Todi, Tesi-Tramontini, Mara und Mingotti (die beiden letzteren geborene Deutsche). Von der Agujari heißt es, daß ihre Höhe bis zum viergestrichenen c reichte, und daß sie auf dem f^3 noch trillern konnte. Der enorme Umfang, den viele Sänger dadurch erreichten, daß sie ihre ganze Lebensarbeit der Entwicklung ihrer Stimme zuwandten, erklärt die großen Intervalle, welche die Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts in ihren Hauptrollen ungescheut schreiben. Die Memoiren jener Zeit wissen viele Kulissengeschichten von der Rivalität der Primadonnen zu erzählen, z. B. wie die Cuzzoni und Faustina einander (1726) in London auf offener Szene ohrfeigten, oder wie das Gastspiel der Mara und Todi (1783) ganz Paris in zwei Lager (Maristen und Todisten) teilte. Die schaffenden Künstler, die ihre Absichten gegen die Selbstherrlichkeit und den traditionellen Stil der Sängerwelt durchzusetzen hatten, wußten wohl von dem Eigensinn und der Eitelkeit dieser verwöhnten Lieblinge des Publikums ein Lied zu singen. Die Epoche der venezianischen Schule hat auch den Weltruf der italienischen Gesangslehrer begründet,[5] als deren berühmtester Maestro Fr. A. Pistocchi (1659—1717) in Bologna gilt. Er, sowie Bernacchi, Porpora, Leo, Feo haben ihre Methode als ein Geheimnis ihrer Schule gehütet. Wertvolle Werke über Gesangskunst schrieben Tosi (*Opinioni sopra il canto*

[1] Sammlungen der schönsten Arien der genannten Meister sind: Gevaërt, Gloires d'Italie, und Torchi, Tresori antichi (Leipzig, Breitkopf), Cäcilia (André), Parisotti, *Piccolo-Album* und *Arie Antiche* (Ricordi).

[2] Sein Gesang soll 1735 den Trübsinn des Königs Philipp V. geheilt haben. Er erhielt dafür ein Jahresgehalt von 50 000 Franken. Aufsehen erregte auch sein Wettkampf mit einem Trompeter in London.

[3] Er kaufte sich am Ende seiner Laufbahn ein Herzogtum.

[4] Der letzte Kastrat überhaupt war Velluti († 1861).

[5] Vergl. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik. (Charlottenburg 1907.)

figurato. 1723)[1] und Mancini (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774). Im weiteren Verlauf der Entwicklung entartete der italienische Kunstgesang oft zur Manier. Das gefühlvolle *vibrato* wurde zum meckernden *tremolo* übertrieben, man überlud die Arien mit Verzierungen aller Art, so daß die ruhige Linie der Melodie verloren ging u. dergl. Seit den Florentinern wurde die Koloratur, weit entfernt ein entbehrlicher Schmuck zu sein, als ein Ausdrucksmittel behandelt, um akzentuierte Worte hervorzuheben, wichtige Vorstellungen und Empfindungen tonmalerisch zu versinnlichen. Vielfach schrieb der Komponist die genaue Ausführung des Melismas auf. Oft überließ er aber solche Auszierung dem Geschmack des Sängers. Die Neapolitaner fassen die Zierfiguren mehr musikalisch, als Mittel zur Verflüssigung der Melodie auf, doch ging auch das Prinzip, daß sie dem Ausdruck dienen, bei ihnen nie ganz verloren.

Die Kammermusik Italiens.

Die bevorzugte Stellung, welche Oper und Oratorium sich im öffentlichen Musikleben eroberten, hatte durchaus keine Vernachlässigung der übrigen Zweige der Musik zur Folge. Wir haben gesehen, wie fleißig und würdig die Opernkomponisten auch den Kirchenstil pflegten. Wir haben bereits einige kleine Kunstformen der neuen Richtung kennen gelernt. Noch ist die Entwicklungsgeschichte der Kammerliteratur nicht in allen Punkten aufgehellt, noch fehlt eine Übersicht des in Archiven verstreuten, in Neudrucken oder Ausgaben erst zum kleinsten Teil veröffentlichten Materials, da die Oper bisher das Hauptinteresse der historischen Forschung auf sich lenkte. Aber schon jetzt treten wenigstens die Umrisse eines überaus reichen Schaffens, einer intensiven künstlerischen Geschmacksarbeit deutlich hervor.

Die Zeit um 1600 hatte zwei allgemeine Ausdrücke für Musik, welche nicht für den Bedarf des Theaters und des liturgischen Gottesdienstes bestimmt war: *cantata* (ergänze: *musica*), das Gesangstück; *sonata*, das Spielstück. Beide Bezeichnungen haben später einen engeren, ja einen ganz speziellen Sinn gewonnen und die Geschichte dieser Spezialisierung ist zugleich die Geschichte der italienischen Kammermusik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Die Kantate.

Gleichzeitig mit der florentinischen Oper waren kurze monodische Gesangstücke mit Instrumentenbegleitung aufgekommen, die dem häuslichen Gebrauche dienten. 1601 kamen Caccinis *Nuove musiche* heraus, 1608 Ottavio Durantes *Arie devote*, Gesänge für die Hausandacht. Schon hier zeigt sich der Geist der neuen Zeit und das Umfassende dieser neuen Formen, die, ursprünglich und vornehmlich für Zwecke des weltlichen Vergnügens geschaffen, alsbald auch den geistlichen Zwecken dienstbar gemacht und außerhalb der

[1] Deutsch von Agricola 1757: „Anleitung zur Singkunst.“

Messe ohne Bedenken in der Kirchenmusik verwendet werden. Der Name Kantate erscheint — in der Form *cantada* — zuerst bei dem Venezianer Alessandro de Grandi 1820, wo er größere, mehrteilige Gesänge für eine Singstimme mit Kontinuo bedeutet. Insbesondere die modernen, für Solo komponierten Madrigale, die Marini 1618 noch als solche bezeichnet hatte, werden immer schärfer als Kantaten von den alten, mehrstimmigen Madrigalen unterschieden. Carissimi endlich schafft die „Kammerkantate" als eine besondere Kunstform, als eine für den Konzertvortrag berechnete, aus Rezitativ und Arioso zusammengesetzte dramatische Szene. Seither haben die meisten Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts bis tief in das achtzehnte hinein (Cesti, Scarlatti, Astorga, G. B. Bassani[1]) Solokantaten geschrieben.[2]

Eine weitere Ausbildung erhalten die begleiteten Sologesänge durch das Hinzutreten konzertierender Instrumente. Vivarino bringt 1621 solche mit zwei obligaten Violinen. Quagliati begnügt sich in der *Sphaera harmoniosa* mit einer Geige, die er aber meisterhaft mit der Singstimme verwebt.

Auch die mehrstimmigen begleiteten Kantaten werden beliebt. Schon Monteverdi hatte 1607 mit den *Scherzi musicali*, kleinen, dreistimmigen Tanzliedchen mit instrumentalen Ritornellen eine neue, leicht ausführbare, die höhere Satzkunst vermeidende Unterhaltungsmusik, sozusagen das „Reform-Madrigal" versucht. Erst zwanzig Jahre später kam Sabbatini mit Madrigalen heraus, die mit Ritornellen und Zwischenspielen (Symphonien) durchsetzt sind. Inzwischen war das Gesangsensemble mit konzertierenden Instrumenten in Schwang gekommen. Grandi hatte Motetten von 1 bis 4 Singstimmen mit 2 Violinen, Bernardi Madrigale für 2 bis 3 Singstimmen und ebensoviel Instrumente herausgegeben. Dann ließ Turini Vokalterzette, 2 Violinen, Gitarre und Cembalo erscheinen, Filippi versuchte es 1649 mit der Einführung der Viola und der strebsame Marini übertrumpfte ihn sofort mit Duetten für 2 Violinen und 2 Violen. Im weiteren Verlaufe gibt man das konzertante Duett auf und bevorzugt das bloß vom Kontinuo, ohne konzertierende Instrumente ausgeführte sogenannte „Kammerduett". Agostino Steffanis ausgezeichnete „*Duetti da Camera*" (1683) fallen da entscheidend ins Gewicht. Seither haben auch G. B. Bononcini, C. M. Clari (1720), Händel und Padre Martini vollendete Leistungen in dieser Form geschaffen. Auch Pergolesis berühmtes *Stabat mater* ist der Form nach nichts als ein Kammerduett.

Die Sonate.

Während die Kantate sowohl an den alten Formen der Vokalmusik als auch an den neuen der Oper ein Vorbild besaß und die Form schon durch den Text wenigstens im allgemeinen bestimmt war, mußten die Künstler, welche die Spielmusik vorwärts zu bringen sich mühten, sofort den festen

[1] Interessant sind die poetischen Titel dieser Kantatenbücher, z. B. *L'armonia delle Sirene* (1680), *Il cigno canoro, Amorosi sentimenti, Corona di fiori musicali* etc.

[2] Gute Sammlungen altitalienischer Solokantaten sind: A. Fuchs, Belcanto (Litolff) und L. Torchi, *Eleganti canzoni* (Ricordi).

Boden unter den Füßen verlieren, sobald sie den Bereich des Tanzes oder des imitatorischen Stils verließen. Nur mit kurzen, tastenden Schritten ging es vorwärts. Wiederholungen der Motive, Versetzungen in Paralleltonarten, sequenzenartige Fortschreitungen und Veränderungen des Taktes halfen eine Strecke weiter. Dann versuchte man's mit der Einführung neuer, gegensätzlicher Motive, und so entstanden kleine „absolute“ Formen neben Tanz und Fuge.

Das älteste Instrument, das aus der klaren Bestimmtheit des Vokalen in das dunkle Reich des Absoluten trat, war die Orgel.[1] Die venezianischen Meister hatten die Kanzone als *canzon a sonar* (abgekürzt *sonata*)[2] geschaffen, als „Lied ohne Worte“ im fugierten Stil. Von ihrer ursprünglichen Gestalt als Gesangstück ist die Spielkanzone allerdings bald recht entfernt. Sie hatte einem der französischen Gesangskanzone bisweilen eigentümlichen Hang zum Wechsel von Takt und Tempo nachgegeben, und war dadurch zu einem Gebilde aus vielen kleinen Abschnitten geworden, die aber nicht scharf voneinander getrennt waren, sondern ineinander übergingen. Sogar Tanztypen aufzunehmen, verschmähte die Kanzone nicht. Die phantasierende und präludierende Toccata, die planmäßige Fuge, Ricercar genannt, und die unruhige Kanzone bilden die Hauptformen der alten Orgelkunst.



Frescobaldi.

Ihr Vollender und Auspräger wurde Girolamo Frescobaldi aus Ferrara (1605 bis 1644). Ein Wunderkind, das als Sänger und Spieler schon das größte Aufsehen erregte, war er als Jüngling nach den Niederlanden gekommen und hatte dort die Lehre des großen Meisters Peter Sweelink genossen. Er wirkte dann in Rom und sein Ruf war schon so groß, daß 30000 Zuhörer zusammenströmten, als er zum erstenmal in der Peterskirche spielte. Seine geniale, etwa mit Liszt vergleichbare Künstlerpersönlichkeit, seine kühne, aber durch einen lebendigen Formensinn gebändigte Phantasie spricht auch aus seinen vielen Werken. Namentlich die Fuge hat er weiter entwickelt. Auch fängt er an, die Tempi zu bezeichnen. Die späteren großen Organisten Legrenzi und M. Neri in Venedig, Pasquini († 1710) in Rom haben die Orgelkomposition nicht viel weiter gebracht und waren mehr als Spieler und Lehrer bedeutend.

Der nächste instrumentale Faktor, der sich in Italien emporringt, ist das Orchester. Über seine Stärke in der Oper fehlt es noch an genauer Kunde. Wir wissen aber, daß das Orchester der Markuskirche nach seiner Vergrößerung durch Legrenzi 34 Mann zählte (8 Violinen, 11 Violetten,

[1] Vergl. Bd. I, S. 195 f.

[2] Zum ersten Male begegnet das Wort „Sonate“ in der Bedeutung Spielstück schon 1486 in einem französischen Marienspiel von Jean Michel.

2 Tenorviolen, 3 Gamben und Baßviolen, 4 Theorben, 2 Zinken, 1 Fagott, 3 Posaunen). Die Kapelle der Kirche zu Padua, worin Tartini allsonntags die erste Geige spielte, umfaßte 16 Sänger und 24 Instrumentalisten. Wir müssen, obzwar es nicht zur Kammermusik gehört und außerhalb des Theaters und der Kirche künstlerisch nicht viel hervorgetreten ist, dem Orchester hier doch einige Augenblicke widmen.

Vor der Heraufkunft des *stilo rappresentativo* hat man in Italien schon die *Sinfoniae sacrae* des großen Venetianers Giovanni Gabrieli gekannt, die noch 1615 eine neue Auflage erlebten und die Musik für die großen öffentlichen Feste der Lagunenstadt enthielten. Die bei solchen Feiern verwendeten Orchesterstücke sind nach dem Vorbild der doppelchörigen Motette für zwei Orchester mit verschiedener Besetzung geschrieben (z. B. I Zinkenquartett, 3 hohe Posaunen, II Violen, 3 tiefe Posaunen). Die Echoeffekte spielen eine wichtige Rolle und eine ganze Symphonie ist auf den Wechsel von laut und leise *(sinfonia forte e pian)* gestellt. Hier herrscht der imitatorische Stil ebenso wie in den Instrumentalkanzonen *(canzone da sonar)*, welch letztere auch das Muster für die Orchestersätze der römischen Oper abgeben.

Neue Anregungen kamen der Spielmusik aus den kurzen „Sinfonien" in Monteverdis „Orfeo" und aus denen der venezianischen Oper.[1] Da waren die in breiten, festlichen Akkorden einherrauschenden Vorspiele, die dem Publikum die Weihe des Augenblicks vor dem Auftreten des Prologs zu Gemüte führten. Dann kamen die dramatischen Sinfonien auf, worin die feierlichen Klänge unvermittelt durch lebhafte Rhythmen und episodische Fugatos unterbrochen werden. Ferner Programmsinfonien, welche irgend eine markante Situation des Dramas, wenn nicht die Einleitungszene selbst tonmalerisch abschilderten. Endlich die konzertanten Sinfonien,[2] bei denen die Trombe dem Streichorchester als Soloinstrument gegenübertrat. Von allen diesen Typen hat die altitalienische Kammermusik mehr oder minder bestimmende Anregungen empfangen, und es ist die Streitfrage der Historiker dabei ohne Belang, ob die Typen eigens für die Zwecke der Oper sich entwickelt haben oder schon außerhalb der Oper existierten und ihr bloß dienstbar gemacht wurden.[3]

Die selbständige instrumentale Ensemblemusik mit kleiner Besetzung, vorher nur als gelegentliche Spielerei versucht — Gabrieli hat eine Sonate für 3 Violinen, Viadana einen *Canzon a riposta* für Violine, Kornett, 2 Posaunen und Kontinuo — erfährt bald nach der Florentiner Reform schon eine ab-

[1] Vergl. Heuß, Die Instrumentalstücke des „Orfeo" (S I M Bd. IV 1903) und: Die venezianischen Opernsinfonien (ebenda), der die Anschauungen der Kretzschmarschen Schule repräsentiert.

[2] Diese Sinfonien bekamen auch entsprechende Überschriften, z. B. *Sinfonia navale, sinfonia infernale, Chiamata* bei Cavalli, der in der Sinfonie zum „Egisto" sogar schon den Übergang von der Nacht zum Morgen darstellt.

[3] Vergl. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker (Leipzig 1906), wo der Riemannsche Standpunkt fixiert wird.

sichtsvolle Pflege. Obenan steht der Jude Salomon Rossi, ein Freund Monteverdis zu Mantua. Seine *Sinfonie e gagliardi a 3, 4 e 5 voci* (1607) und deren Fortsetzung *Varie sonate* eröffnen den Reigen der altitalienischen Kammermusik. Ohne daß volle Klarheit im Gebrauche der noch vielfach synonymen Ausdrücke herrschte, dient „Sinfonie“ zur Bezeichnung der modernen, an die Opernsinfonie sich anschließenden kleinen Spielstücke, wogegen „Sonate“ mehr und mehr den Namen der fugierten Kanzone verdrängt, der noch bei Neri in Gebrauch ist und erst mit Legrenzi verschwindet.

Die Komponisten machen nun allerhand Anstrengungen, die Kurzatmigkeit der absoluten Instrumentensätze zu beheben. Wir sahen wie die Orgelkanzone sich als vielgliedriges Gebilde entwickelt hat. Fontana schrieb dreiteilige Sonaten, andere Komponisten bevorzugen vier, aber es kommen auch acht Teile vor. Und wie die Kantaten sowohl im Haus wie in der Kirche verwendet wurden, so ergab sich auch an beiden Orten die Verwendung dieser Spielstücke „für Kirche und Haus“. Tarquinio Merula hat 1637 *Sonate per chiesa e camera* erscheinen lassen. Damit ist aber keineswegs die spätere Unterscheidung von Kammer- und Kirchensonaten gemeint, die erst 1656 bei Legrenzi vorkommt. „Kirchensonate“ heißen fortan die aus der Kanzone hervorgegangenen freien Bildungen. Bei G. B. Vitali setzt sich zuerst eine Art Satzfolge fest (ein fugiertes Allegro, ein Grave, ein tanzartiger Satz im Tripeltakt und zuletzt ein zweites Fugato über thematisches Material des ersten Abschnittes), welche G. B. Bassani, der Lehrer Corellis, übernimmt. Die Tendenz, am Schluß auf den Anfang zurückzukommen, finden wir bei vielen Sonatenkomponisten dieser Zeit, bei G. B. Buonamente um 1630, dessen Sonaten sehr eigentümlich gestaltet sind, bei M. Neri, M. Cazatti u. a. Der Name „Kammersonate“ bedeutet aber eine ganz andere Kunstform. Neben den frei erfundenen, modernen Sätzen existierten nämlich die alten Spieltänze *(balletti)* in den mannigfaltigsten Typen fort. Während die Musici diese Tanzweisen früher aus dem Stegreif variiert hatten, war nach Erschöpfung der einfachsten Veränderungsarten die Lust zu stärkeren Umbildungen gekommen und man schrieb diese Variationen seither auf. Biagio Marini mit seinen *Affetti musicali* scheint 1617 den Anfang gemacht zu haben. Vielfach wird in dem sächsischen Kantor Johann Rosenmüller, der 1555 wegen eines Sittlichkeitsverbrechens aus der Heimat fliehen mußte und nach Italien ging, derjenige vermutet, der den wälschen Musikern die Kenntnis der deutschen Partita vermittelt hat, dieser Suitenform, die eine Anzahl von Tänzen gegensätzlichen Charakters nach einem bestimmten, leicht variierenden Kanon aneinanderreiht. Rosenmüllers „Kammersonaten“ erlangten allerdings in Italien eine große Beliebtheit. Schon ein Jahr nach seiner Flucht begegnet uns der Name und die Sache bei Legrenzi. Spätere bedeutende Sonaten- und Suitenkomponisten des 17. Jahrhunderts sind die schon oben genannten Vitali und Bassani. Bei Vitali machen sich schon französische Einflüsse geltend. In seinen *Balli in stile francese* (1685) führt er das Menuett in die italienische Musik ein.

Die Kirchensonate sowohl als die Kammersonate wurden von den Komponisten instrumental auf die mannigfaltigsten Arten dargestellt. Doch scheint die Triosonate: 2 Melodie-Instrumente (Violinen) mit Basso continuo die beliebteste gewesen zu sein. Sie findet sich schon bei Rossi. Biagio Marini in den *Affetti* (1617) ist dann der erste, der Sonaten für ein Melodie-Instrument und Continuo (Solosonaten) geschrieben hat[1] und später gebraucht er schon Bezeichnungen des Tempos *(tardo, presto).*[2] In seinem op. 8 kommt auch das virtuose Element in Doppel- und Tripelgriffen für die Geige schon entschieden zur Geltung. Die nächsten Komponisten von Solosonaten sind dann Vivarino, Giovanni, Fontana, Uccellini und Nikolaus a Kempis.

Marini hat ferner versucht, das Vorbild der knappen, feierlichen, venezianischen Sinfonien für die Kammermusik zu gewinnen und in dieser Weise seine Triosonaten op. 22 („*Sinfonie breve*") gehalten. Auch die venezianische Programm-Sinfonie hat in die Kammermusik hinein gewirkt. Überschriften über den einzelnen Sätzen einer Sonate sind nicht selten. Bei Marini z. B.: *La Orlandina*, bei Farina: *La Capriola*, *La Moretta* u. dergl. Von Farina gibt es ein *Capriccio stravagante*, das allerhand Tierstimmen (Katze, Hund, Hahn, Henne) und Instrumentenklänge (Flöte, Zither, Trommel, Trompete) auf der Geige imitiert. Und die konzertante Sinfonie erhält ein Seitenstück im Kammerkonzert. — Bei den Triosonaten gingen die melodieführenden Instrumente meist in Terzen und Sexten miteinander. Aber man konnte auch zwei Instrumentengruppen als selbständige Individualitäten eventuell gegeneinander führen. Es gibt Sonaten „*in dialogo*" oder „*in eco*", wo jedes Instrument abwechselnd das Wort hat, wo es dem Komponisten um die Wirkung des Koloritwechsels zu tun ist. Solche gruppenweise Anlagen finden sich schon bei Rossi, Marini, Neri. Die ausdrückliche Gegenüberstellung von Soloinstrumenten gegen ein



Arcangelo Corelli.

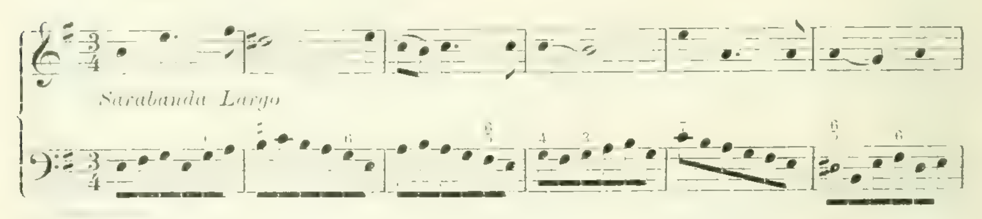
[1] Die Gruppierung in Solo und Tutti scheint der Vokalmusik nachgebildet zu sein. Sie begegnet schon in den Madrigalen von St. Bernardi. Der Baß der Solosonaten wurde gewöhnlich außer von einem Akkordinstrument (Klavier) auch von einem tiefen Streichinstrument (Cello) gespielt.

[2] Auch diese finden sich zuerst in der Vokalmusik, und zwar in Jelichs *Parnassia militans* (1622), wo *tardo, allegro, allegrissimo* gebraucht wird.

Tutti ist zuerst bei Falconieri (1650) nachgewiesen. Das *Tutti* (oder *Concerto grosso*) zeigt da natürlich eine mehrfache orchestrale Besetzung dieser Gruppe an. Doch auch das Solo ist seltener ein einzelnes Instrument als eine ganze Gruppe, die dann auch ihren eigenen Continuo bezw. ihr eigenes Klavier zugeteilt bekommt. Ein solches „*Concerto grosso*“, wie es nach seinem orchestralen Körper genannt wurde, findet sich schon bei Stradella. 1680 führte Corelli in Rom Werke dieser Art vor, worin ein Trio von Soloinstrumenten (*concertino*) einem stark besetzten Tutti (*grosso*) gegenübertrat und die Komposition dieser Gattung mächtig anregten. Es folgen 1698 Lorenzo Grossi und 1708 Torelli. *Concerti grossi* von Corelli selbst sind erst 1712 im Druck erschienen. Nach ihm haben noch Vivaldi, Veracini, Händel u. a. hervorragende Leistungen darin aufzuweisen.[1]

Arcangelo Corelli (1653—1713), der Abgott des musikalischen Roms seiner Zeit, den der Markgraf bei Rhein aus Verehrung für seine Kunst zum Marchese ernannte, der, selbst ein leidenschaftlicher Freund von Gemälden, nun im Pantheon neben Raffael begraben liegt, hat noch ein anderes musikgeschichtliches Verdienst. Er stellte die Form der Sonate fest, indem er statt der vielen kurzen Sätze bloß vier, aber breiter ausgeführte schrieb, ihre Gegensätzlichkeit in Takt und Tempo aber stärker betonte, und er machte den Unterschied zwischen Kirchen- und Kammersonate geringer, indem er die Tänze veredelte, idealisierte. Berühmt wurde sein op. 5, zwölf Solosonaten (Rom 1700).[2] Sie werden von einem Continuo begleitet, für dessen Ausführung der Meister ausdrücklich das Klavier oder das Violoncello vorschreibt. Namentlich die langsamen Sätze sind von unvergänglicher melodischer Schönheit. Virtuose Anforderungen werden kaum gestellt und die Stücke gehen nicht über die dritte Lage hinaus. Schüler Corellis waren Francesco Geminiani[3], dann Pietro Locatelli, der Vater des Virtuosentums, und Tommaso Albinoni.

Als Probe sei einer der schönsten Violinsätze Corellis, so wie er in den Originalausgaben steht, wiedergegeben.[4]

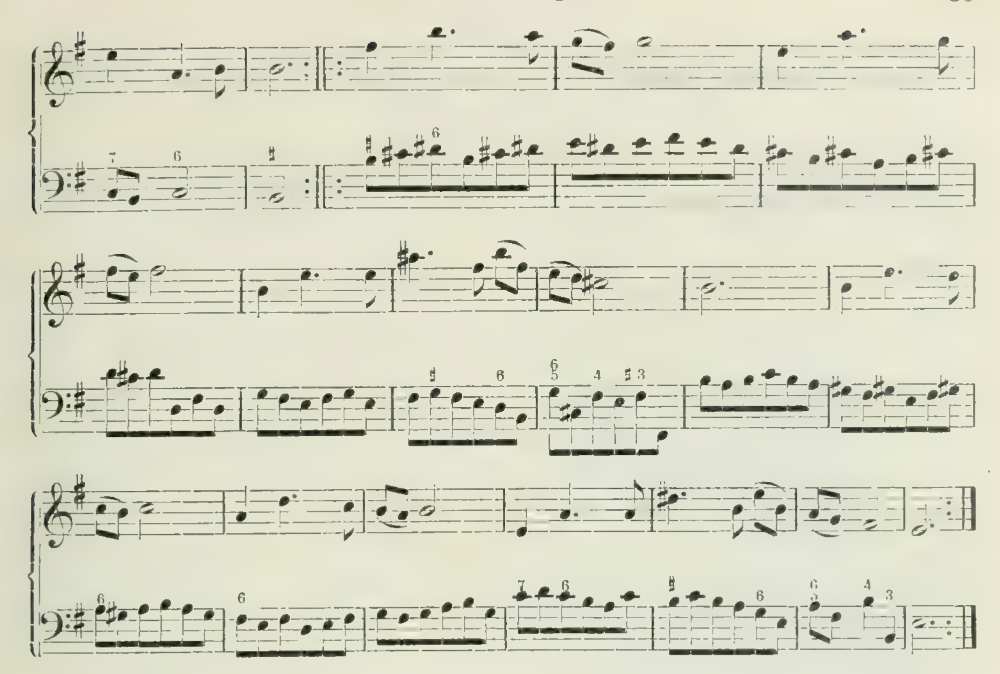


[1] Schering, Geschichte des Instrumentalkonzertes (Leipzig 1901).

[2] Neuausgabe von Jensen bei Augener in London. Eine treffliche Auswahl der schönsten Sätze Corellis bietet A. Schulz (bei Litolff). Die vielgespielten Folies d'Espagne sind eine matte Komposition, die durch andere des Meisters von unseren Konzertprogrammen verdrängt werden sollte.

[3] Sein Unterrichtswerk *The art of playing on the violin* (1751) ist die erste wirkliche Musikschule. Sie gebraucht zuerst die Zeichen < und > für *crescendo* und *decrescendo*.

[4] Bei der Ausführung beachte man, daß die Versetzungszeichen nicht wie jetzt für den ganzen Takt gelten, sondern nur für die Note, der sie beigeschrieben sind.



Endlich ist Evarist Felice dall' Abaco (1675—1742) zu nennen, dessen Werke man jetzt mehr und mehr als „die Vollreife der italienischen Kammermusik" erkennt, die an seelischem Gehalt und vollendeter Form sogar noch Corelli übertreffen. Da er die zweite Hälfte seines Lebens als Konzertmeister zu München wirkte, sind seine früher weniger beachteten Kompositionen (Konzerte, Kirchen- und Kammersonaten) in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" (Bd. I 1900) neu herausgegeben worden und werden seither erst in ihrer Bedeutung gewürdigt.[1]

Das Solokonzert auf der Violine ist in der Hauptsache eine Schöpfung Giuseppe Torellis *(Concerti musicali* 1698) zu Bologna. Der Corelli-Schüler Albinoni machte sich das neue Genre gleich zunutze und „der rote Priester" *(il preto rosso)*, wie er seiner Haarfarbe wegen hieß, Abbate Antonio Vivaldi in Venedig (1680—1743) gestaltete es weiter aus,[2] durch die breitere Entwicklung der Allegrosätze, durch die stärkere Heranziehung der Blasinstrumente ins Tutti. Auch er scheint sich die venezianische Opernsinfonie zum Muster genommen zu haben, als er seinen Konzerten poetische Vorstellungen zugrunde legte. Eines schildert einen Seesturm; ein anderes eine Jagd. Auch die vier Jahreszeiten dienten ihm als Vorwurf. Doch fehlt es ihm bei der Ausführung an Schilderungskraft der Phantasie.

Eine Ausnahmestellung nimmt der Florentiner Francesco Maria Veracini (1685—1750) ein. Während er als Virtuose durch sein entwickeltes

[1] Das Vorwort des Herausgebers (Ad. Sandberger) hat viel Licht in die Geschichte der italienischen Kammermusik gebracht.

[2] J. S. Bach hat 16 Violinkonzerte Vivaldis für Klavier und 4 für die Orgel bearbeitet.

Selbstgefühl („Ein Gott und ein Veracini“) und durch seine Eitelkeit[1] Ärgernis gab, ragte er als Komponist durch die Freiheit und Tiefe seiner Melodik, durch die Kühnheit seiner Harmonik, durch den Schwung, der seinem Allegro eignet und durch die eigentümliche Chromatik, womit er die feinsten Schattierungen des Ausdrucks erzielt, über seine Zeitgenossen hinaus. Man hat ihn darum auch — übertreibend — den „Beethoven des 18. Jahrhunderts“ genannt.



Tartini.

Diesen Künstler hörte 1714 zu Venedig ein junger Rechtsgelehrter aus Padua, Giuseppe Tartini. Der abenteuerliche Student hatte sich heimlich mit der Nichte eines Kardinals vermählt, war, der Verführung angeklagt, in das Franziskanerkloster zu Assisi geflohen, wo ihm der Padre Boemo (Czernohorsky), ein großer Musiker, theoretischen Unterricht gab. Nun, nach glücklicher Versöhnung mit der Familie seiner Frau, brachte ihn Veracinis Spiel zu dem Entschluß, auch Virtuose zu werden. Er zog sich von der Welt zurück und lebte ganz für sich dem Studium. Als er wieder auftauchte, war er ein Meister seines Instruments, der bald in Padua eine Schule begründete, die Weltruf gewann.[2]

Tartini (1692—1770) war nicht nur ein Virtuose, sondern auch literarisch tätiger Theoretiker — er entdeckte die Kombinationstöne — und ein bedeutender Komponist fortschrittlicher Tendenz. In seinen Konzerten und Sonaten verrät sich der Drang, poetische Stimmungen auszudrücken, einige führen sogar bestimmte Titel, z. B. „Die verlassene Dido“ oder „Der Teufelstriller“.[3] Er ließ sich zu seinen Kompositionen gern durch Dichterwerke anregen, ja er schrieb sich Verse unter die Violinstimme als poetischen Leitfaden für den Vortrag. Eine Tat von großer Tragweite war es, daß er als der erste in Italien versuchte, auf den Continuo zu verzichten und Solokonzerte mit Streichquartettbegleitung schrieb. Dies führte ihn auch dazu, Sonaten bloß für Streichquartett zu schreiben und diese Kunstart begann nun die alte Triosonate zu verdrängen. Zu Tartinis Schülern zählte der weiche Nardini („Man hat eiskalte Fürsten weinen gesehen, wenn er ein Adagio

[1] Er stürzte sich aus dem Fenster, als ihm, zu seiner Beschämung, in Dresden ein gewöhnlicher Geiger auf Veranlassung des Konzertmeisters Pisendel das Konzert nachspielte, das er soeben vorgetragen hatte.

[2] Sein berühmtes Studienwerk „*L'arte dell' arco*“.

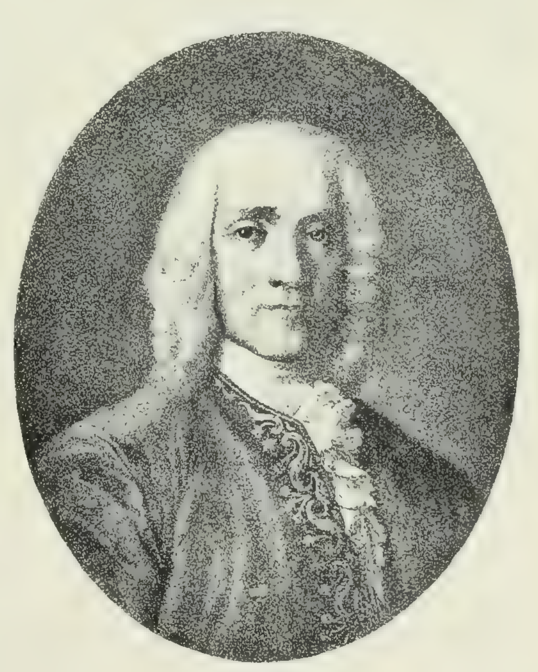
[3] Der Teufel soll sie ihm im Traume vorgespielt haben.

spielte, ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Tränen auf die Geige“, berichtet Schubart), dessen Stärke in der Kantilene lag, Bini-Pasqualini, Domenico Ferrari, der das Flageolett und Oktavenspiel kultivierte, Maddalena Lombardini-Sirmen (die erste namhafte Geigenvirtuosin), Graun u. a.

Neben der Paduaner Schule genoß auch die Turiner Schule Maëstro Somis großes Ansehen. Pugnani, Giardini und Leclair sind aus ihr hervorgegangen.[1]

Der Entwicklung der Violinmusik folgt jene des Violoncells auf dem Fuße nach. Die ersten Cellokonzerte veröffentlichte als Seitenstücke zu jenen Torellis der Bologneser Giuseppe Jacchini (1701). Mehrere Violinmeister haben auch die Celloliteratur um Sonaten bereichert, wie Veracini, Geminiani, Marcello, Buononcini, Cervetto, Tartini u. a. Als berühmte Cellisten werden Antonielli, Lanzetti, Carlo Ferrari, Canavasso genannt.[2]

Die Klavierliteratur Italiens hatte bis zu Frescobaldi als eine Variante der Orgelmusik ein bescheidenes Dasein geführt. Der genannte Meister hat aber auch zahlreiche Variationen über Lied- und Tanzweisen für das Cembalo komponiert. Auch von Pasquini gibt es solche Variationensuiten. Von größter Bedeutung wurde aber Domenico Scarlatti (1683 bis 1757), der Sohn des Schöpfers der neapolitanischen Oper, indem er die im Bereich der Streichmusik ausgestaltete Sonate auf das Klavier übertrug. Darin war ihm zwar Kuhnau in Deutschland zuvorgekommen, aber Scarlatti, der größte Pianist seiner Zeit — er stand in spanischen Diensten — tat seinen Schritt ganz originell. Seine Sonaten — er nannte sie *Essercizi* (1746) — sind einsätzig und meist in der zweiteiligen Liedform gehalten (Schema A B). Jeder Teil hat ein besonderes Motiv, das zweite steht in der Dominanttonart des ersten (wenn dieses ein



Domenico Scarlatti.

[1] Vergl. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister (4. Aufl., Leipzig 1904). Sammlungen alter Violinmusik mit ausgesetztem Continuo sind: Alard, „Die klassischen Meister des Violinspiels“ (Schott); David, „Vorschule“ und „Hohe Schule des Violinspiels“ (Breitkopf); Jensen, Klassische Violinmusik (Augener); Moffat, Meisterschule der alten Zeit (Simrock); Melzer, Hausmusik (Callwey).

[2] Vergl. Wasielewski, Das Violoncell und seine Geschichte (1889).

Mollthema war in der Paralleltonart) und der zweite Teil von A moduliert darum nach der Dominante (Parallele), wogegen der zweite Teil von B sich wieder zur Anfangstonart zurückwendet. Schließlich folgt eine gedrängte Wiederholung des ersten Teils. Dieses Grundschema wird freilich mit ziemlicher Freiheit gehandhabt. Oft sind die Motive von A und B bewußt als starke Gefühlsgegensätze erfunden. Oft wieder ist das eine nur eine Umbildung des andern. Immerhin war hier der Ansatz zur späteren klassischen Sonatenform vollzogen. Die übrigen Verdienste des Meisters liegen in der Schaffung eines echten Klaviersatzes, den er aus den Fesseln des Kontrapunktes befreite. Terzen- und Sextengänge, Sprünge, Überschlagen der Hände, brillantes Passagenspiel bilden das Merkmal seines Stils, der sich in Scherz und Lustigkeit glücklicher zu bewähren pflegt als im Elegischen und Ernsten, sich aber wie ein Lauffeuer durch die ganze Musikwelt verbreitete. Südliche, sinnenfreudige Melodik pulsiert auch in den Klaviersonaten von Durante, Galuppi und Paradisi, die trotz der Magerkeit des Satzes Spielern und Hörern noch immer Vergnügen bereiten.[1]

[1] Altitalienische Klaviermusik in Köhlers „Les maîtres du clavecin" (Litolff), Heft 7 bis 9 (darin auch Grazioli, M. A. Rossi, Porpora, Zipoli u. a.); Alte Meister, herausgegeben von Pauer, 3 Bde.; Scarlatti, 60 Sonaten (Breitkopf); 2 Sonaten, bearbeitet von Tausig (ebenda); 18 Stücke in Form von Suiten herausgegeben von Bülow (Peters).

Frankreich.

Etwas langsamer als in andern Ländern vollzog sich die Einführung der italienischen Oper in Frankreich. Dort hatte im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts Katharina von Medici die prächtigen Maskentänze und pantomimischen Intermedien ihres väterlichen Hofes zu Florenz als *Ballets de Cour* eingeführt und kein Geringerer als Orlando di Lasso hatte 1573 zu einer solchen Pariser Festaufführung die Musik geschrieben. Kam es bei diesen Balletten auch mehr darauf an, das Auge zu berauschen, so dürfen doch die Komponisten dieses Genres: Beaulieu, Salmon und Maltre, die sich 1581 zur Komposition des *Ballet comique de la reine* vereinigten, A. Boesset (*Les Fêtes de Junon*; *Orphée* etc.) oder Chevalier, der 33 Ballette schrieb, nicht unerwähnt bleiben. In diesen Tanzdramen gab es zwar überall Gesangseinlagen. Immerhin aber bleibt es kennzeichnend, daß die französische Oper vom Tanz ihren Ausgang genommen hat. Die einzelnen Tänze der Ballette wurden gern, ohne eigentlich Programmusik zu sein, durch besondere Überschriften, mythologische Namen, Charakterbezeichnungen u. dergl. unterschieden.

Seit 1645 berief der Kanzler Mazarin, um sich die Gunst der kunstliebenden Regentin Anna von Österreich zu gewinnen, mehrmals italienische Sängertruppen nach Paris, die ihr den von Wien her liebgewordenen Genuß einer wälschen Oper gewährten. Man führte *La festa della finta pazza* des Venezianers Sacrati auf und legte, um dem einheimischen Geschmack entgegenzukommen, zwischen die einzelnen Akte nationale Tänze ein. Die zweite italienische Oper, die Paris zu hören bekam, war L. Rossis „*Orfeo*“, ein mehr durch lyrische Schönheiten als durch dramatische Kraft hervorragendes Erzeugnis der römischen Schule. Sofort erwachte auch unter den französischen Musikern der Nachahmungstrieb und man war sehr stolz, als der Konzertmeister R. Cambert mit dem Poeten Perrin 1659 „die erste französische Komödie mit Musik“, ein fünfaktiges Schäferspiel herausbrachte. Durch Mazarins Tod kam das Interesse für das musikdramatische Genre zu Paris ins Stocken, und erst zehn Jahre nach ihrem ersten Erfolg erlangten Cambert und Perrin das königliche Privileg für öffentliche Aufführungen („Akademien“) von Singstücken nach Art der italienischen. In diesem Schriftstück begegnet auch zum erstenmal die Bezeichnung „Oper“. Sie begannen mit einem gemeinsamen Produkt ihrer Feder, der „*Pomone*“, und der Erfolg war so groß,

daß Perrin allein in 8 Monaten 30 000 Francs dabei verdiente. Der Widerspruch der führenden Geister von Paris, namentlich Boileaus, der das ganze, den geheiligten Alexandriner preisgebende Genre für ein Unding erklärte, schadete wenig, wogegen zahlreiche persönliche Differenzen zwischen den Sozietären, zu denen als Dritter im Bunde der geniale Theatermaschinenmeister Marquis von Sourdeac gehörte, den Betrieb störten.

In diese Streitigkeiten griff mit einemmal der schlaue Giovanni Battista Lulli (Lully) ein, der, 1633 zu Florenz geboren, von einem Kavalier als Küchenjunge nach Paris gebracht, dank seinem Geigenspiel in die aus 24 Streichern bestehende Hofkapelle des Königs Ludwig XIV. (*les 24 violons du Roy*) aufgenommen worden war und bald in solcher Gunst stand, daß man seinetwegen eine zweite Hofkapelle (*les petits violons*) ins Leben rief, die er dirigierte. Zum Theater hatten ihn seine Beziehungen zu Molière geführt, für den er mehrere Bühnenmusiken schrieb und in dessen Stücken er wiederholt als Tänzer und Schauspieler mitwirkte. Dieser Lully nahm den günstigen Augenblick wahr, kaufte Perrin das Privileg ab, Cambert wurde durch einen Rechtsbruch verdrängt und der nunmehrige Inhaber zum Leiter der Kgl. Oper (*Académie Royalle de Musique*) ernannt. Im November 1672 begann er seine Tätigkeit und sein Ziel war, den Franzosen eine Nationaloper zu geben. Im Verein mit dem Dichter Quinault schuf er seinem Unternehmen nach und nach ein Repertoire von 19 Opern[1] und einen, dem Geiste der Nation entsprechenden Stil. Er hätte kein Florentiner sein müssen, um nicht die dramatische Absicht obenan zu stellen. Die Musik war ihm nicht Selbstzweck sondern Ausdrucksmittel. Wort und Ton galten als gleichberechtigt und die hochtrabende Rhetorik langer Rezitative überwog das melodische Arioso. Chöre und Tänze sorgten für Abwechslung und Quinault verstand es sehr geschickt, ihren Eintritt aus der meist dem klassischen Altertum entnommenen Handlung zu motivieren, so daß sie keineswegs als Einlagen sich präsentierten. Dem Orchester gönnte er einen bedeutenden Anteil und die Form der „französischen Ouvertüre", die er von Cambert übernahm, wurde durch ihn offiziell. Diese Form ist dreiteilig (A B A). Nach einem *Grave* (meist im Rhythmus ♩. ♪♬ ♩) kommt ein fugiertes *Allegro* und zuletzt

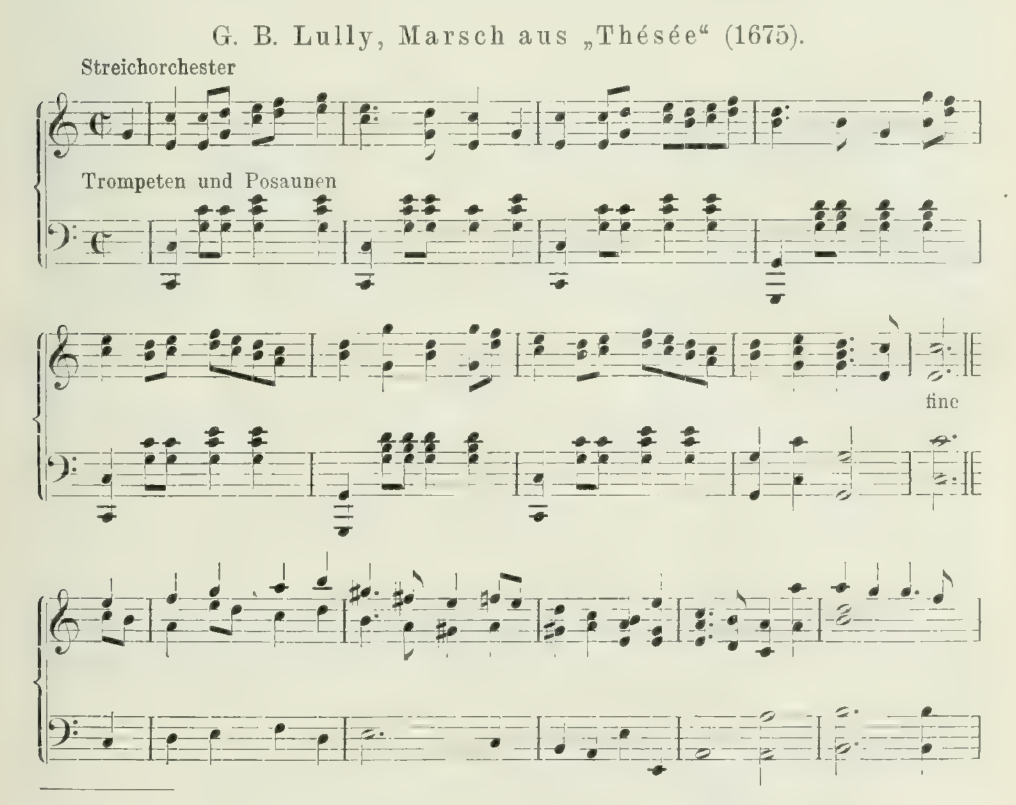


Lully

[1] Die wichtigsten sind (in chronologischer Folge): *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste, Thesée, Atys, Isis, Psyche, Bellérophon, Proserpine, Persée* (1682), *Phaeton, Amadis, Roland, Armide* (Neuausgabe P. f. M., Bd. 14), *Acis et Galatée* (1687).

eine häufig verkürzte Wiederholung des Grave. Besonderen Eindruck auf die Zeitgenossen machten auch seine Märsche. In seinem Opernorchester tritt dem Chor der Streichinstrumente die Gruppe der Bläser absichtsvoll entgegen. Im übrigen ist die Faktur seiner Partituren, die er seinen Schülern singend, geigend oder klavierspielend in die Feder diktierte, ziemlich kunstlos. Als vorzüglicher Regisseur, der auch den Ausschluß der Frauen von der Mitwirkung im Ballett energisch durchsetzte, suchte Lully nicht bloß durch prachtvolle Bühnenbilder zu wirken,[1] sondern auch durch die sinnvolle Verwendung der Kunstmittel. Wie er selbst vom französischen Schauspiel seiner Zeit viele Anregungen empfangen hatte, so bildete er auch seine Sänger nach dem Beispiel der französischen Schauspielkunst, zumal nach dem Vorbilde der Madame Champmeslé. Als ein wahrer Bühnentyrann dressierte er seine Kräfte und es kam ihm nicht darauf an, einen ungeschickten Sänger mit Fußtritten zu „schulen“ oder einem unglücklichen Geiger das Instrument auf dem Rücken zu zerschlagen. Als Dirigent bediente er sich eines langen Rohrstabes,[2] mit dem er taktmäßig auf das Podium pochte. Er starb 1687 an einer Wunde, die er sich auf diese Weise zuzog, indem er bei einer Festvorstellung[3] im Ärger heftig zustoßend eine seiner Zehen traf.

G. B. Lully, Marsch aus „Thésée“ (1675).



[1] Die Inszenierung einer Oper kostete durchschnittlich 45 000 Francs.
[2] Das Prinzip lebt noch heute in den Dirigierstöcken der Tambourmajore fort.



Bis zu seinem Tode ist Lully der unbestrittene Beherrscher der französischen Oper geblieben und seine Werke wurden mehr als ein Jahrhundert lang im Repertoire geführt. Was neben ihm aufstreben wollte, unterdrückte er, wie den M. A. Charpentier, der sich auf das Gebiet der Kirchenmusik zurückziehen mußte, wo ihm neben Richard de Lalande allerdings mancherlei Erfolge gegönnt waren.

Auch das Feld der Kammermusik ließ der eifersüchtige Despotismus Lullys frei. Wenigstens seitdem er sich der Oper zugewendet hatte. Er war in technischer Hinsicht als Geiger allen Franzosen weit überlegen und durfte seiner Opernkapelle keine Stimmführung der Violinen über c″ hinaus zumuten, und selbst wenn diese Note kam, mußte der Kapellmeister seine Geigen darauf durch vorherigen Zuruf *„gare l'ut!“* aufmerksam machen. Als Corellis Sonaten nach Paris gelangten, fand sich kein Künstler, der sie spielen konnte, und erst als Philidor 1725 regelmäßige öffentliche Aufführungen von Orchester- und Kammermusik, die *concerts spirituels* eingeführt hatte, nahm auch das Geigenspiel und die Komposition für die Geige durch Musiker, die in Italien geschult waren, wie Anet (Schüler Corellis), Senaillé, Jean Marie und sein Bruder Antoin Remi Leclair, der geniale Improvisator Moudonville u. a. einen Aufschwung.

Die Kammermusik hatte zu Beginn des Jahrhunderts hauptsächlich als Lautenmusik geblüht, und Mersenne durfte 1637 erklären: „Man sieht in Frankreich die Laute für das edelste aller Instrumente an.“ Insbesonders war es Denis Gaultier (Gautier),[1] welcher die Tanzsuite durch eine feste Ordnung: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue[2] regelte und die Sitte, ihr ein

[1] Vergl. O. Fleischers Abhandlung über Denis Gaultier (V. f. M. 1886).

[2] An Stelle der Gigue, die englischen Ursprungs ist, erscheinen bisweilen auch andere Tänze wie Gavotte, Passacaille, Bourrée, Rigaudon, Chaconne.

freies Präludium vorauszuschicken, aufbrachte. Die französische Lautenschule hatte statt der Kirchentonarten das moderne Dur und Moll entschieden durchgeführt, hatte sich manches von der Technik der englischen Virginalisten zu eigen gemacht, hatte namentlich die Zierfiguren *(agrémens)* übernommen und deren Zahl ansehnlich vermehrt. Sie hatte aber auch von den Hofballetten Ludwigs XIII. gelernt und die Benamsung ihrer Tänze durch Titel übernommen. Diese Überschriften[1] verraten aber gewöhnlich nichts von dem Ausgangspunkt der musikalischen Inspiration, sondern sind meist erst nachträglich als Etiketten zu Unterscheidungszwecken hinzugefügt.



Louis Marchand.

Noch war die Laute damals dem Kielflügel (Clavecin) überlegen, aber schon begannen die Klavieristen den Wettkampf mit dem Rivalen aufzunehmen. André Champion de Chambonnières ist derjenige, der die Errungenschaften des Lautenspiels dem Clavecin anpaßt, und damit den „galanten Stil" begründet. Seine Tanzstücke erschienen erst in seinem Todesjahre (1670) in zwei Büchern *Pièces de clavessin.*[2] Sie eröffnen eine selbständige Klaviermusik, die als Pendant zu der Rokokomalerei eines Watteau und Boucher eine Welt für sich bildet, eine Welt köstlicher kleiner Sächelchen, geziert und zierlich, voll Bändchen und Schleifchen, voll zärtlicher Schäfereien und Tändeleien, stilisierter Tanzschritte. Dem Champion schließt sich als Komponist von Klaviersuiten zunächst Louis Couperin an, dessen Suiten schon den ganzen Zirkel von C dur bis H moll durchlaufen und der jeder Suite ein Prélude vorausschickt. Dann Nicolas le Bégue, der, ein kühner Harmoniker und Chromatiker, auf einen Wechsel der Tonart zwischen den Sätzen bedacht war. Nachdem nun alles, was von den Lautenisten zu lernen gewesen, erschöpft ist, versucht Henri d'Anglebert der Klaviermusik neue Elemente zuzufügen, indem er Volkslieder und Tanzstücke der Lullyschen Oper in die Suite aufnimmt. Italienische Einflüsse melden sich bei Louis Marchand, der durch sein Klavierduell mit Bach der Nachwelt bekannt geblieben ist, nachdem die Mitwelt ihn geradezu vergöttert hatte. Sein Klaviersatz fällt durch seine Dünnheit auf, ist mehr auf elegante, kühle Zierlichkeit als auf vollgriffiges, temperamentvolles Akkordspiel gerichtet.

Den Gipfelpunkt der altfranzösischen Klaviermusik bezeichnet aber François Couperin (1668—1733), zum Unterschied von jenem älteren,

[1] Z. B. *Mars superbe, la coquette virtuose, la caressante, le loup, tombeau de Mlle. Gaultier* u. dergl. Tombeau bedeutet eine Widmung an Verstorbene.

[2] Sie tragen außer der Tanzbezeichnung auch Überschriften: *Iris, la Rare, la toute Belle, la Dunkerque, les Barricades* usw. Bei einigen ist sogar schon ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Überschrift und dem Charakter der Sätze erkennbar.

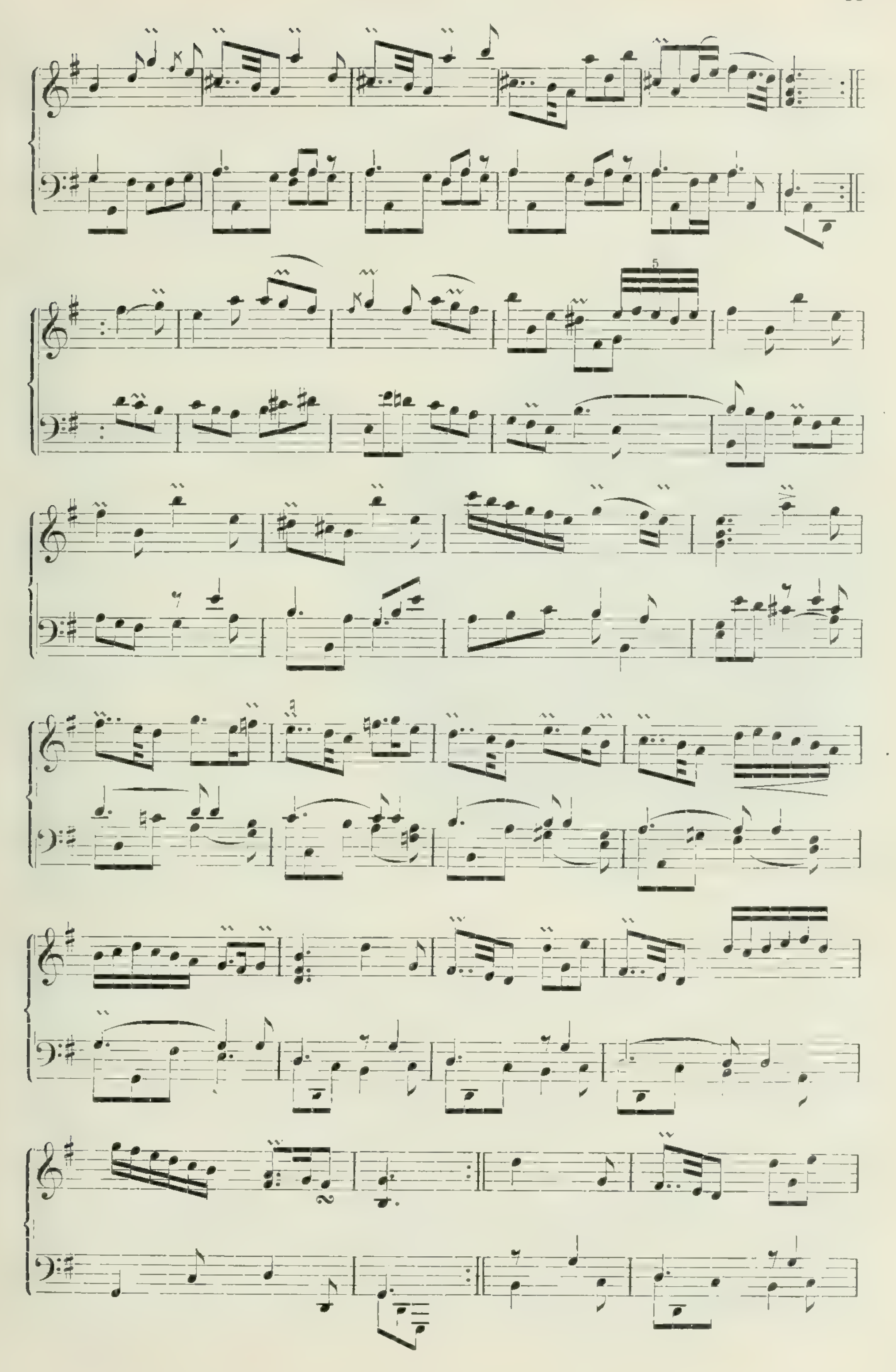
der sein Großonkel war, auch „der Jüngere“ oder „der Große“ geheißen. Seine vier Bücher *Pièces de clavecin* (1713—30)[1] und seine Klavierschule (*L'art de toucher le clavecin*, 1716) sind in der Urausgabe unübertroffene Muster an Textkorrektheit und Sauberkeit des Stiches. Couperin nennt seine Suiten *ordres*, aber das Merkwürdige ist, daß er sich an gar keine Ordnung hält, die Zahl der Sätze willkürlich vermehrt und auch Sätze ohne Tanzcharakter einfügt. Damit ist die Form der Suite aufgelöst. Nicht mehr die Tanzformen beherrschen seine Phantasie, sondern programmatische Vorstellungen. „Ich habe bei der Komposition stets einen bestimmten Gegenstand vor Augen gehabt“ bekennt er. Er porträtiert einzelne Personen, er schildert Affekte, ja ganze Vorgänge: eine Wallfahrt, einen Kriegszug, einen Ball. Er schildert die französischen Nationaltugenden und -fehler. Er schildert einen blühenden Obstgarten, Bachesmurmeln, Bienenschwärme, Schmetterlinge, Windmühlklappern, Trommelwirbel, Glockengeläute, Kuckucksruf und Nachtigallenschlag. Dagegen unterdrückt er die Tanznamen. Gern bringt er Tänze nacheinander aus Dur in Moll versetzt als *Majeur* und *Mineur*. Sein Satz hat alles Lautenhafte abgestreift, fließt leicht dahin und entspricht genau der Natur des Instrumentes. Um dessen rasch verklingenden, kaum nuancierbaren Ton zu beleben, wendet er die mit besonderer Sorgfalt gesetzten *agrémens* sowie Vortragszeichen an, z. B. *gaiement, tendrement, sans lenteur*, deren genaueste Einhaltung er zur Pflicht macht. Er schreibt Stücke für zwei Klaviere und *Pièces croisées*, die auf zwei Manualen zu spielen sind. In seiner Tochter Margarete bildete er die erste Berufspianistin der Geschichte heran.


François Couperin.

La Fleurie ou la tendre Nanette. Fr. Couperin.

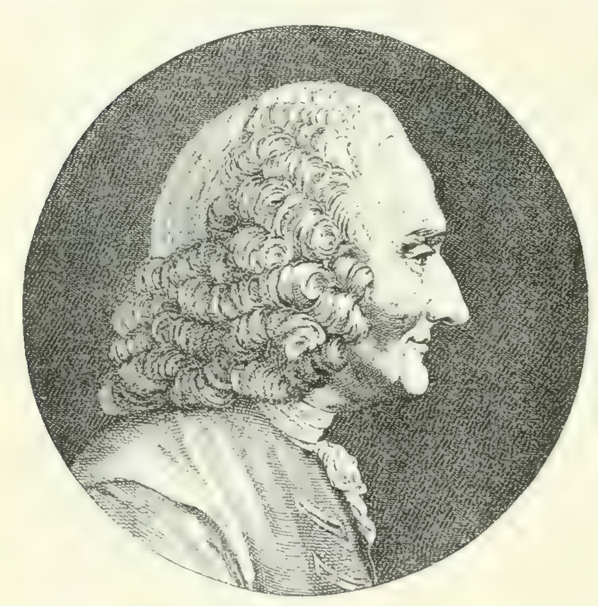


[1] Neuausgabe von Brahms und Chrysander, 2 Bde. (Bergedorf 1871 und 1888), Populäre Auslesen von Köhler (Litolff), Pauer (Breitkopf).



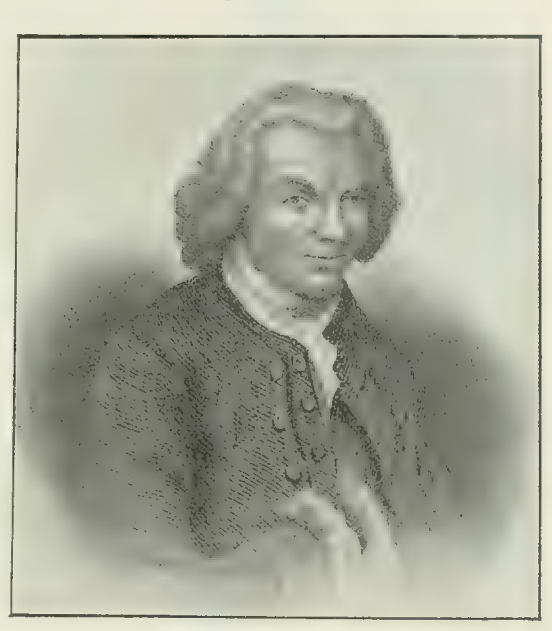


Couperin ist der Klassiker der Clavecinisten. Auch die Schüler Marchands, z. B. L. C. Daquin, können sich ihm nicht entziehen und übernehmen von ihm wenigstens die Programmusik. Die Suitensätze des Genannten deuten auf den Dudelsack, die Gitarre, das Tamburin, den Kuckuck oder schildern eine fröhliche Jagd. Auf Couperinschem Standpunkt, wenn auch italienischen Einflüssen zugänglich, steht auch der Marchand-Schüler Rameau zugleich als derjenige, der sich neben dem Hauptmeister als Individualität behauptet. Er war ursprünglich Organist. Marchand, der ihn erst begönnerte, lernte ihn bald fürchten und Rameau mußte sich vor seiner Eifersucht sogar eine Zeitlang in die Provinz zurückziehen. Er gewann dort Muße zu theoretischen Studien. In seinem *Traité de l'harmonie* (1722) stellte er zuerst die moderne Theorie auf, daß die einzelnen Töne im Sinne von Akkorden zu verstehen sind, und daß sich die Akkorde wieder aus ihren Beziehungen zu Grundtönen begreifen lassen. Zwei Jahre später erschienen seine ersten Klaviersachen, worin er mit Couperin erfolgreich wetteiferte. Seine Charakterstücke erscheinen sogar kräftiger in der Farbe und Pointe, schärfer in den Umrissen, größer an Gestalt. Bekannt sind: *Le rappel des oiseaux*, *la poule*, *tambourin*, *les cyclopes* u. a. In seinen „Neuen Suiten“ (1736) schließt er sich mehr an Scarlatti an. Bemerkenswert sind auch seine Konzerte, worin dem Klavier eine Geige oder Flöte bezw. eine zweite Violine oder Bratsche entgegentritt und worin er sich vom Generalbaßprinzip so sehr emanzipiert, daß das Klavier die führende, nicht die begleitende Rolle spielt. Er war schon fünfzig Jahre alt und ein anerkannter Meister, als er sich bestimmen ließ, das Feld der Oper zu betreten.



J. Ph. Rameau.

Nach Lullys Tode, zu Beginn des 18. Jahrhunderts, hatten sich in der französischen Oper wieder italienische Einflüsse geltend gemacht, so bei dem begabten Campra und seinem Schüler Destouches. Raguenet wies in einer Aufsehen erregenden Schrift auf die Vorzüge der Musik Italiens hin und eine 1729 in Paris eingezogene italienische Operntruppe bedrohte bereits ernstlich den Nationalgeschmack. Da war es Rameau, der auf den Plan trat und mit einer Reihe von Opern — die bekanntesten: *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* und *Les talents lyriques* (1739)[1] — die französische Richtung kräftigte. Er ließ die Gestalt der Lullyschen Oper unangetastet, führte ihr aber Fülle der Harmonie in der Begleitung sowie kontrapunktische Gediegenheit in den Chorsätzen zu, schärfte den Ausdruck des Rezitativs und erwies sich als ein genialer, farbenreicher Instrumentator. Von den Lullysten anläßlich seiner Erstlingsoper *Hippolyte* (1733) bekämpft, drang er in den vierziger Jahren siegreich durch, und wurde von seinen Landsleuten mit Recht geehrt und bewundert.[2]



Jean Jacques Rousseau.

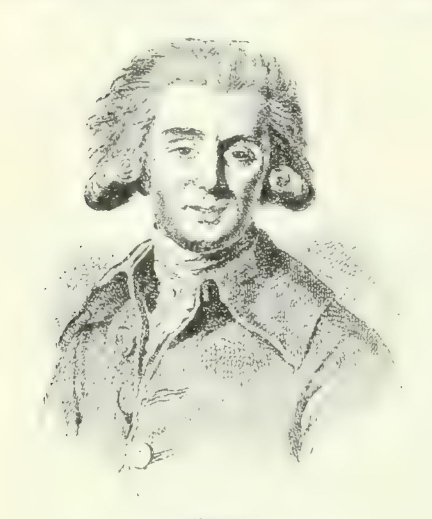
Da führte 1752 eine neue italienische Truppe die bis dahin in Paris ganz unbekannte *opera buffa* ihrer Heimat ein und ließ den Streit zwischen italienischer und französischer Kunst wieder hell auflodern. Pergolesis „*Serva padrona*" gewann alle Herzen. Jean Jacques Rousseau,[3] seit seinem Aufenthalt in Venedig, ein Verehrer italienischer Muse, beeilte sich, in ihrem Stil ein französisches Singspiel „*Devin du village*" zu schreiben, das ungemein populär wurde. Immer mehr sangen sich die italienischen Sänger in die Gunst des Publikums ein, wozu die geringe Gesangskultur, die noch bei den Franzosen herrschte, nicht wenig beitrug, ja, Rousseau brachte seine Freunde, die Enzyklopädisten Diderot, d'Alembert u. a. von Rameau ab auf die italienische Seite. Ein heftiger Federkrieg entspann sich zwischen Buffonisten und Anti-Buffonisten. Der Regierung war er willkommen, weil er ganz Paris in Atem hielt und über eine schwere politische Krise hinweg-

[1] Eine Monumentalausgabe der Rameauschen Werke besorgt Saint-Saëns und Malherbe (Paris, Durand). Von den Klaviersachen gibt es populäre Ausgaben in allen Editionen.

[2] Pougin, Rameau, *Essai sur sa vie et ses oeuvres* (Paris 1876).

[3] A. Jansen, Rousseau als Musiker (Berlin 1884), Istel, Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene „Pygmalion" (Berlin 1901).

half. Als aber Rousseau in der „*Lettre sur la musique française*" 1753 sich zu der Behauptung hinreißen ließ, die französische Sprache sei einer Steigerung zur Melodie unfähig, die französische Tonkunst, die ihren Schwerpunkt darum in der instrumentalen Harmonie habe, sei ihrem Wesen nach barbarisch und die einzig wahre Musik nur jene der Italiener – da regten die mit einem Schlage verbündeten Anhänger Lullys und Rameaus die nationale Eitelkeit des Volkes gegen die Widersacher auf. Die Italiener wurden entlassen, man verwehrte Rousseau den Eintritt ins Theater, ja man gefährdete seine Sicherheit und Freiheit. Er zog sich nach Genf zurück und schrieb dort seinen *Dictionnaire de musique.* Noch immer überzeugt, daß die französische Sprache weit besser zum Reden als zum Singen tauge, ersann er die Gattung des Melodrams „als Notbehelf" und der von ihm gedichtete und nach seiner „Instruktion" mehrmals komponierte „*Pygmalion*" war 1775 das große Pariser Ereignis. Der Musik war hier die bedeutsame Aufgabe zugeteilt, Vermittlerin der vom Dichter bloß angedeuteten oder unausgesprochenen seelischen Vorgänge zu sein, und mit dieser Aufgabe ist sie selbst zu größerer Ausdrucksfähigkeit gewachsen.



Grétry.
(Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nic. Manskopf, Frankfurt a. M.)

Mittlerweile hatten sich freilich auch die Verhältnisse in Paris geändert, die Italiener waren entfernt, aber ihre hübschen komischen Opern wollte man nicht entbehren. Man übersetzte sie also ins Französische. Ein gebürtiger Neapolitaner, Duni, lieferte seit 1757 die ersten Originalwerke der Gattung; es folgte der melodiöse Dilettant Monsigny *(Le déserteur)*, der lebhafte Philidor und seit 1768 als Größter der Belgier Grétry († 1813). Sie verbinden aufs glücklichste italienische Schule und französischen Geist, stehen dabei auf einer höheren dichterischen Grundlage als ihre musikalischen Vorbilder, von denen sie sich durch die phantastisch-gemütvolle Stoffwahl und dadurch unterscheiden, daß sie statt der Arie den Chanson zur Hauptform des Tonausdrucks erheben. Grétry, von dem „*La caravane de Caïre*" zu seinen Lebzeiten 500 Aufführungen erfuhr und dessen „*Richard coeur-de-lion*" (1784) und „*Barbe-bleu*" (1789) sogar nach Deutschland drangen, stellte in seinen „*Essais sur la musique*" (1797) wiederum die Forderung des unsichtbaren Orchesters auf. Er schlug die Brücke vom melodischen Prinzip der Italiener zum rezitativischen der Franzosen, indem er die Melodie aus der Deklamation hervorgehen ließ.[1] Die *Opera comique* war nun eine nationale

[1] Seine Gedanken über dramatische Musik legte er in seinen *Mémoires ou essais sur la musique* (1789, 3 Bde., deutsch von Spazier) nieder. Eine Gesamtausgabe seiner Tonwerke erscheint bei Breitkopf & Härtel (bis jezt 37 Bde.).

Gattung geworden, blühte in den Werken Dalayracs (*Les deux Savoyards*), Isouards („*Cendrillon*"), Bertons, Gaveaux („*Léonore*"), Jadin u. a. bis ins 19. Jahrhundert fort und erhielt sich durch die Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks, durch die angenehme Mischung heiterer und ernster Momente, dauernd in der Gunst des Publikums. Während sich auf diesem Felde der Ausgleich der Gegensätze fast kampflos vollzog, bestanden sie auf dem Gebiet der seriösen Oper ungemildert weiter, nur daß zuletzt weder das *drame lyrique* Lullys und Rameaus noch die neapolitanische Singoper die Kunstwelt voll befriedigte. Ein neues Ideal zu erschauen und zu verwirklichen war einem deutschen Meister vorbehalten: Christoph Wilibald Gluck.

Zum Beschluß dieses Kapitels geben wir

Blondels Romanze aus Grétrys „Coeur de lion".



die in der Oper eine Art Erinnerungsmotiv Verwendung findet, und als Probe des volkstümlichen Stils aus derselben Oper das bäurische

Couplet.





Die altfranzösische Musik hat dem Amüsementsbedürfnis der vornehmen Kreise gedient. Sie weiß nichts von dem furchtbaren Kampf ums Dasein, von den wilden, den Menschen im Tiefsten zerwühlenden, ihn durch alle Extreme schleudernden Leidenschaften, oder sie stellt sich so, als ob sie davon nichts wüßte. Sie tänzelt so gefällig an allen Problemen vorbei, sie lächelt so einschmeichelnd über alle Nöte des Lebens hinweg, sie ist so ganz in bukolischen Hirtenfrieden getaucht und behandelt selbst die Dissonanz nur wie eine süße Bitternis, als eine indirekte Bekräftigung des Wohllauts. Sie ist der tongewordene Traum satter, hochkultivierter Menschen, die in die harte Realität der Welt eine Oase des schönen Scheins pflanzen und um alle Schroffen des Daseins holde Rosenketten winden. Da erheben sich inmitten ärmlicher Ländlichkeit die prunkvollen Schlösser mit den großen, hellen in Weiß und Gold gehaltenen Sälen, die stillen gepflegten Parks, wo der Fuß des über den feinen Sand der Wege Lustwandelnden an keinen Stein stößt, wo kein vordringlicher Ast der wohlbeschnittenen Hecken ihm den Hut von dem gepuderten Scheitel streift. In dieses Milieu des Luxus und des Wohlstandes gehört diese Musik mit ihren galanten Posen, ihren graziös gedrechselten Komplimenten, ihren verliebten Tändeleien und ihrer verkräuselten Geziertheit. Das Gebot, das Malherbe im ästhetischen Kränzchen des Hotel de Rambouillet aufstellte: der Dichter dürfe nichts sagen, was die Frauen nicht verstehen können, scheint auch für die Komponisten jener Zeit gegolten zu haben. Es ist keine Musik, die dem Manne Feuer aus der Seele schlägt, keine, die über Menschheitsfragen grübelt, sondern eine spielerische Annehmlichkeitskunst, die am besten

in Damengesellschaft genossen wird. Wir wissen, daß sie keine Musik von Glücklichen war, sondern von Menschen stammte, denen das oberste Gesetz einer strengen Konvention es gebot, ihr Herz zu verhüllen und immer eine heitere Miene als trügerische Maske zur Schau trägt. Am echtesten ist sie auf dem Urboden der französischen Kunst: im Tanze. Man glaubt beim Rhythmus der Menuette die schlanken, goldbeschuhten Füßchen der Tänzerinnen zu sehen und beim würdevollen Schritt der Sarabande das geraffte Kleid, und die zierlichen bunten Schleifen auf dem Haar und Gewand finden in den Zierfiguren der Musik ihr tönendes Korrelat. Ästhetisch betrachtet ist es reine Unterhaltungsmusik, die sich von jener des modernen Cabarets nur durch die vollendete, aristokratische Gebärdenkultur der Rokoko- und Barockzeit unterscheidet. Menschlich ergreifend wirkt sie nur dort, wo im „minore" flüchtig, gleich ziehenden Wolkenschatten auf besonntem Feld eine Ahnung vom nahen Untergang mit leiser Melancholie über sie hinweghuscht. Es ist dann, als hielten die Tänzer auf einen Augenblick in der ewigen Gavotte des Lebens ein, um den mahnenden Tönen des eigenen Herzschlags zu lauschen. Aber dann ruft der Tanzmeister: en avant, mes dames, die kokette Melodie geht weiter und nur wir, die Zuschauer aus der Gegenwart, sehen, wie Jourdan Couptête, der Plebejer mit finsterem Blick an der sorglos lachenden Gesellschaft vorüberschreitet. Die noble Tradition wirkt in der Musik fort, die Revolution kann sie nicht verpöbeln und der biedere Louis Borgon, der als Regenschori einer französischen Landstadt, zwei Jahre nach dem Sturm auf die Bastille, ein Programm-Streichquartett über die Bauernfeste seiner Heimat schrieb, tat dies nicht anders als unter dem Königszepter. Bis auf den heutigen Tag ist der französischen Tonkunst dieser vornehme Schliff geblieben.

Deutschland im 17. Jahrhundert.

Wir haben Deutschland zu Beginn des 17. Jahrhunderts verlassen, als es, angeregt durch die aus Italien herüberkommenden verbesserten Instrumente, sich eine blühende Kammermusik schuf und seine Vokalmusik gleichfalls unter italienischem Einfluß zur harmonischen Vielstimmigkeit abgeklärt hatte.[1] Aber soviel formale und stilistische Elemente man den Venezianern entlehnte: der Gehalt blieb deutsch. Die deutsche Tonkunst blüht vor dem Dreißigjährigen Kriege gesund, eigenartig auf, sie besitzt die Kraft, das aus der Fremde Heimgeholte einzudeutschen und erst nach dem verderblichen Schwedenkrieg versagt sie angesichts der Oper und des italienischen Kammerstils.

1. Die deutsche Suite.

Die originellste Schöpfung der deutschen Musik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist die Suite. Nachdem man eine Zeitlang vorgezogen hatte, Tänze derselben Art zusammenzustellen, begann man zu Anfang des zweiten Jahrzehnts wieder Tänze verschiedener Art aneinanderzureihen, wobei die Beschränkung auf vier Sätze üblich wurde. Paul Peuerl,[2] Organist zu Steyer, gab 1611 mit der Abfolge von Paduane, Intrade, Dantz und Galliarde die Regel an, und liebte es auch, einen dieser Tanztypen aus der andern zu entwickeln, indem er das betreffende Thema in einen andern Takt oder Rhythmus versetzte. Der Gedanke ist prinzipiell nicht neu, die thematische Einheit von Paduane und Galliarde sogar eine sehr alte Sache.

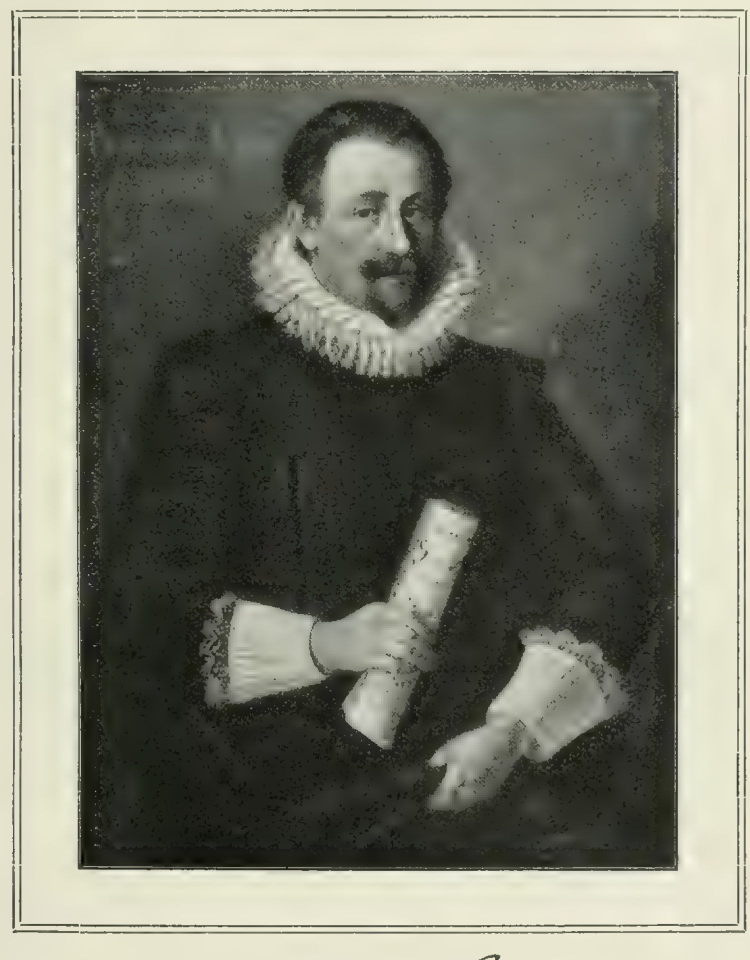
Der Klassiker dieser deutschen „Variationensuite" wurde dann Johann Hermann Schein (1586—1630).[3] Er hatte in Leipzig die Rechte studiert, war dann Kapellmeister am Weimarer Hof geworden und 1616 Thomas-Kantor zu Leipzig. „In holder Jugendzeit" hat er sein erstes Opus, das „*Venus-Kräntzlein*" (1609) gedichtet und auch in Musik gesetzt. Darin folgt er den Spuren Haßlers. In seinen späteren Gesangswerken, den dreistimmigen „*Wald-*

[1] Vergl. Bd. I S. 267 ff.

[2] Auch Bawerl geschrieben.

[3] Die Erforschung und Erschließung Scheins ist ein Verdienst A. Prüfers. Von ihm haben wir nicht nur eine Biographie Scheins (1895), sondern auch eine Monumentalausgabe nebst einer kleinen praktischen Ausgabe (bei Breitkopf & Hartel) und die wertvolle Schrift „J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts" (P I M II E. 7).

liederlein“ oder *Musica boscareccia* (3 Teile 1621—28) und „Hirtenlust“ oder *Diletti pastorali* 1624, schließt er sich dem konzertierenden Stil der Italiener an, deren Schäferpoesie er zugleich nachbildet. Und es ist ein sympathischer Zug, daß er als reifer Mann und wohlbestallter Kantor sich zu den Idealen



seiner jungen Tage zurückfindet und für die Leipziger Studenten eine Sammlung kerniger Trinklieder („*Studenten-Schmauss*“) im Stile des „Venuskräntzleins“ schrieb. Wir geben als Beispiel seiner gemütvollen, echt deutsch empfundenen Lyrik den folgenden Chor der lustigen Klosterbrüder:

Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein.



Freilich, nicht nur von Wein und Weib konnte Schein singen, auch als Kirchenkomponist stellte er in seinem „*Cantional*“ (1627) einen ganzen Mann, und zwei seiner Melodien „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'“ und „Zion klagt in Angst und Schmerzen“ haben der Zeit getrotzt.

Gleichwohl liegt Scheins historische Bedeutung in seiner Spielmusik, wie sie vor allem in seinem *Banchetto musicale* (1617) konzentriert ist. Er praktiziert hier die Entwicklung der verschiedenen, zu einer Suite gehörigen Tänze aus demselben Hauptmotiv schon prinzipiell. Paduanen, Gagliarden, Couranten und Allemanden sind „in der Ordnung allewege so gesetzet, daß sie beides in Tone und *inventione* einander fein respondieren“. Der Allemande wird in diesen Suiten eine Wiederholung im Tripeltakt angehängt, die *Tripla* (ergänze: *proportio*) heißt. Die Verwandtschaft der übrigen Sätze ist aber keine so mechanische, sondern beruht auf einer phantasievollen Variation des Grundmotivs. Man vergleiche die Anfänge der XV. Suite:



Bezüglich der Instrumentation gibt Schein bloß an, daß die Suiten „auf allerlei Instrumenten, bevoraus auf Violen zu gebrauchen“ sind. Gelegentlich sind außer den Streichern auch andere Besetzungen angegeben, so bei einer Intrade: „Zink, Viglin, Flödt“ für die 3 Oberstimmen oder „4 Krummhorn“ für eine Paduane.

Als Beispiel Scheinscher Musik sei hier eine Courante mitgeteilt:

Courente aus dem „Banchetto Musicale“.

Johann Hermann Schein.



Hervorragende Suitenkomponisten waren noch der Hamburger A. Schop, dessen Werke leider verloren zu sein scheinen, dann der Hallenser Samuel Scheidt (*Ludi musici* 1621), der Sachse J. Rosenmüller, der den Italienern die Suite brachte und sie mit einer instrumentalen Einleitung *(sinfonia)* zu eröffnen pflegte. Schließlich Johann Petzold,[1] ein entlaufener Prager Augustinermönch, der als Stadtpfeifer in Leipzig tätig war. Seine „*Musica vespertina* oder Leipziger Abendmusik" (1669) und „*Hora decima* . . . musikalische Arbeit zum Abblasen" (1676) ist für einen Bläserchor (Kornette, Posaunen) geschrieben, war Platz- und Straßenmusik und ein rechtes Kind der Zeit, da die Stadtpfeifer um die zehnte Stunde vom Rathaus eine Musik zur Ehre Gottes, und am Abend den Choral vom Kirchtum abzublasen hatten. Darum sind hier die einzelnen Bestandteile nicht Tänze, sondern kurze, feierliche Sätze.[2]

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts machen sich in der deutschen Suitenkomposition französische Einflüsse (Lully) bemerkbar. Sie betreffen aber nur die Instrumentation (2 Violinen, 2 Violen und Baß) und das Verzierungswesen. Wie man früher der Suite eine *Sinfonia* vorausschickte, so stellte man an die Spitze der Tanzfolge nun gern eine französische Ouvertüre und benannte sogar die ganze Suite nach dem Einleitungsstück. Joh. Sigismund Cousser eröffnet diese neue Phase 1682 mit seiner „*Composition de musique, suivant la méthode française*". Die Suite oder Ouvertüre herrscht nun bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts als vornehmste Type der Orchestermusik, und Scheiffelhut, Ph. H. Erlebach, Georg Muffat[3] (*Florilegium* 1695 und 98), Joh. Kaspar Ferdinand Fischer[4] (*Journal du printemps* 1698), J. A. Schmicorer (*Lodiacus*[4]), J. J. Fux, G. Ph. Telemann; J. Ph. Krieger (Lustige Feldmusik), Johann Friedrich Fasch nebst Bach und Händel gehören zu ihren vornehmsten Vertretern. Das Prinzip der thematischen Einheit ist in diesen Suiten aufgegeben. Dagegen wird es Sitte, die einzelnen Suiten durch etikettenartige Überschriften[5] zu unter-

[1] Auch Petzel, Pezelius geschrieben.

[2] Riemann, Zur Geschichte der deutschen Suite (S I M 6).

[3] Denkmäler der Tonkunst in Österreich II_2 (1894) und III_2 (1895). Herausgegeben von H. Rietsch.

[4] Denkmäler deutscher Tonkunst X (1902). Herausgegeben von E. v. Werra.

[5] Bei Muffat: *Eusebia, Constantia, Sperantis gaudia, Blanditiae, Splendidae, Nuptiae, Indissolubilis amicitia* (Die Geschichte von Damon und Pythias).

scheiden. Trotz des Kokettierens mit dem Franzosentum, das sich auch in der Vorliebe für französische Tanzbenennungen (unter denen sich aber vielfach die alten Formen bergen), bildet auch diese spätere Orchestersuite, die „bey Comedien, Tafel Musicen, Serenaden und solcherley erfreulichen Zusammenkünfften zu ehrlicher Gemüths-Ergötzung“ erklang, eine der liebenswürdigsten Erscheinungen eines spezifisch deutschen Zweiges der Tonkunst.

2. Der konzertierende Stil.

Das erste Beispiel für das Eindringen des konzertierenden Stils in Deutschland bietet Gregor Aichinger, der den Generalbaß verwendet (*Cantiones ecclesiasticae* 1603). Ihm folgt Schein zunächst mit *Opella nova* (1618), die er selbst als „Geistliche deutsche Konzerte“ nach Viadana bezeichnet und seine *Musica boscareccia* (1626) ist eine Übertragung von Viadanas Kirchenkonzertstil auf die Liedmusik. Die dreistimmigen Lieder können nach Scheins Gebrauchsanweisung entweder rein vokal gesungen werden, es können sie aber die beiden Soprane auch als Duetten singen, während „der Baß auf einer Trombone, Fagot oder Violin fein still dazu spielen“ soll. Ja es können alle beide Unterstimmen zu dem *viva voce* gesungenen Diskant gespielt werden, und damit sind wir beim begleiteten Sololiede angelangt. Prätorius handelt im dritten Band seines *Syntagma* von der „newen Italienischen Invention“ des *Continuo*, die „bey uns in Teutschland sich aber erst beginnet herfürzuthun“. Interessante Übergangsformen von einstimmigen Gesängen zu wirklichen Monodien zeigen ferner die Werke von Johann Staden („*Haussmusik*“ 1623 f., *Harmoniae sacrae* von 1621 usw.).[1] Sogar in seine Motetten läßt er Soli und solistische Dialoge eindringen.

Die bedeutendste Künstlererscheinung auf dem Gebiete des konzertierenden Stils, die bedeutendste deutsche des 17. Jahrhunderts überhaupt ist aber Heinrich Schütz (Sagittarius), geb. 1585 zu Köstritz als Sohn eines Gastwirts. Der musikfreundliche Landgraf Moritz von Hessen-Cassel hörte den dreizehnjährigen Knaben auf der Durchreise, ließ ihn als Diskantsänger in seine Hofkapelle holen und ihm eine ausgezeichnete humanistische Bildung zuteil werden. Schütz studierte bereits zu Marburg die Rechte, als er 1609 von seinem Mäzen mit einem Stipendium auf zwei Jahre zu Gabrieli nach Venedig geschickt wurde. Mit gemischten Empfindungen reiste er dorthin, da er schon zur juristischen Laufbahn entschlossen war, und begann — vierundzwanzig Jahre alt — erst Kompositionsunterricht zu nehmen. Aber die erste Arbeit, die er 1611 veröffentlichte, seine fünfstimmigen Madrigale, zeigen ihn bereits als einen Meister, und Gabrieli liebte den hochbegabten Schüler wie ein Vater. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde Schütz Organist und Erzieher der Kinder seines Gönners, bis ihn der Kurfürst von Sachsen für die Dresdner Hofkapelle erbat und nach langen Verhandlungen 1617 erhielt. Durch 55 Jahre

[1] Herausgegeben von Eugen Schmitz in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern. Bd. VII 1.

wirkte er seitdem an der Spitze dieses Kunstkörpers, den er zum ersten Deutschlands erhob und im modernen italienischen Geist reorganisierte. Er ließ italienische Künstler kommen und deutsche Musiker zu ihrer Ausbildung nach Italien schicken. Nach dem Tode seiner Gattin nahm er 1527 selbst einen einjährigen Urlaub nach Venedig, um die neuen Fortschritte der Musik zu studieren. Leider führten die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges bald darauf fast zur Auflösung seiner Kapelle. Der Meister half oft monate- und jahrelang beim dänischen, braunschweigischen und hannoveranischen Hofe als Kapellmeister aus, da man ihm daheim seinen Gehalt schuldig blieb. Später kamen wieder bessere Zeiten. Seine treuen Schüler Christoph Bernhard und Christoph Kittel nahmen ihm manche Arbeit ab, der italienische Kapellmeister Bontempi begegnete ihm mit Verehrung. Und nach seinem Tode (6. November 1672) bereitete ihm Dresden eine Leichenfeier, wie sie zuvor keinem deutschen Komponisten zuteil geworden war.[1]

Von seinen Werken scheint manches durch Feuersbrünste verloren gegangen zu sein, z. B. seine Orgelwerke und seine einzige Oper *„Dafne“*, deren Text ihm Martin Opitz (nach Rinuccini) gedichtet hat.[2] In den noch vorhandenen Werken ist Schütz hinsichtlich seiner Technik unzweifelhaft ein Schüler der Venezianer, in der ersten Periode mehr Gabrielis, in der zweiten Monteverdis, bis ihm am Abend seines Lebens eine großartige Synthese des alten und des neuen Stils gelingt.[3] Jenem gehören die *Madrigale*, die *Canciones sacrae* (1625), die *„Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Konzerten“* (1619) an. Speziell das letztere Werk meistert die mehrchörige Schreibweise Gabrielis und ist besonders dadurch interessant, daß zu den mit einander abwechselnden Hauptchören (Favoritchören) noch sogenannte Kapell- oder Komplementchöre an entscheidenden Stellen „füllend“ hinzutreten. Diese Ergänzungschöre können ganz oder teilweise durch einen Instrumentenchor (Zinken, Posaunen, Fagotte, Geigen) vertreten werden. Von den auf solche Art komponierten Psalmen unterscheiden sich die „Konzerte“ nur durch die breitere und kunstvollere Anlage. Schütz hat hier die Form der Gabrielischen Instrumentalkanzone mit ihrem Wechsel kontrastierender stärker und schwächer besetzter Abschnitte auf die Vokalmusik übertragen. Der Glanz und Schwung, der ihm eignet, legt da den Vergleich mit Händel nahe.

Im Gegensatz zu diesen chorischen Konzerten sind die *„Kleinen geistlichen Konzerte“* (1636 und 39) und die *Symphoniae sacrae* (1629 und 1647) Sologesänge, begleitet vom Continuo und Instrumenten, unter denen jetzt die

[1] Die Aufmerksamkeit wieder auf Schütz gelenkt zu haben, ist das Verdienst Winterfelds im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze (Berlin 1894) und Allgemeine deutsche Biographie.

[2] Sie wurde am 13. April 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zur Vermählungsfeier der Prinzessin Sophie von Sachsen mit Georg II. von Hessen-Darmstadt aufgeführt.

[3] Die Gesamtausgabe der Schützschen Werke in 16 Bänden besorgte Spitta (1885—94). Praktische Ausgaben der „7 Worte“ und einer aus den vier Passionen des Meisters zusammengestellten Passion von Karl Riedel (1870); der Matthäuspassion von A. Mendelssohn.

Geigen entschieden hervortreten. Vortragsbezeichnungen wie *submisse*, *fortiter*, *tarde*, *celeriter* tauchen auf. Instrumentale Vor- und Zwischenspiele nehmen namentlich in den „Symphonien“ einen ansehnlichen Raum ein. „Im vokalen Teil stehen neben belebtem Sprechgesang langatmige Melodien von einer Schönheit und Tiefe, wie sie auch den Zeitgenossen Schützens fremd waren und als sein eigenster Besitz angesehen werden müssen. Verbraucht



Heinrich Schütz (1585—1672).

erscheint uns Heutigen das Mittel der Affektsteigerung durch Wiederholung derselben Melodienphrase auf höheren Tonstufen. Bei einstimmigen Konzerten wird oft die Vertauschung einer Sopranstimme durch einen Tenor freigestellt. Hierin zeigt sich der Durchbruch einer ganz neuen Anschauung. Die ältere Kunstmusik abstrahierte auch die einzelne Stimme immer von einem mehrstimmigen Satze, konnte sie daher auch von ihrer ursprünglichen Tonlage nicht loslösen.“ Großartig ist namentlich das Konzert, das uns das Damaskuswunder schildert. Erst leise, von den Bässen aufsteigend, erschallt die Stimme des Herrn: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“ bis zum siebzehn-

stimmigen, niederschmetternden Vollchor, dem sich geteilte Geigen zugesellen . . .

Von den „*Symphoniae sacrae*“ hat Schütz 1650 noch einen dritten Teil erscheinen lassen. Hier verbindet er das chorische und solistische Konzert zu einer neuen Form, die in dem abwechselnden Gebrauche beider Elemente die verschiedensten Möglichkeiten ergab. Möglichkeiten, die Schütz in seinen Passionsmusiken gleich selbst zu verwirklichen begann.

Seit dem 12. Jahrhundert war es in der Kirche Sitte, die Passionsgeschichte, statt durch den Priester allein, gleichsam mit verteilten Rollen im Lektionston absingen zu lassen.[1] Einer sang die Erzählung des Evangelisten, einer die Reden Christi, ein Dritter die Reden der übrigen Personen. Diese „Choralpassionen“ (so genannt, weil sie oft improvisatorisch in der Weise des gregorianischen Chorals gesungen wurden) haben sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten. Manchmal wurden geeignete Partien auch von Chören unisono gesungen, wie in den Passionen von Lossius (1570) und Ludecus, häufiger erscheinen diese Stellen in schlichtem vierstimmigen Chorsatz, Note gegen Note. So bei den Deutschen Stephani (1570), Selnecker, Vopelius, bei den Italienern da Vittoria und Soriano. — Daneben entwickelt sich seit dem 15. Jahrhundert die Motettenpassion, worin die Leidensgeschichte des Herrn ganz oder teilweise mehrstimmig nach Motettenart komponiert erscheint. In der berühmten Passion Obrechts (1505) z. B. sind die Einzelreden zweistimmig, die Reden des Volkshaufens (*turbae*) und die Erzählung vierstimmig gesetzt. Der Text ist meist lateinisch (bei Cyprian de Rore, L. Daser, J. Gallus, B. Gesius), nicht selten aber auch deutsch (J. v. Burgk 1568, L. Daser, J. Machold, Chr. Demantius). Inzwischen gewann eine aus den beiden Typen kombinierte Mischform die Oberhand: die Erzählung und die Reden Christi blieben im Choralton, die Reden der andern Personen wurden zwei- oder dreistimmig, die Volksreden chorisch (fünfstimmig) behandelt. Passionen solcher Art gibt es katholischerseits von Lasso, Besler, Scandellus.[2] Auf protestantischer Seite von Johannes Walther (1552), M. Vulpius und Chr. Schultz. Besonders die *turbae*, die Volksreden, zeigen einen stark dramatischen Charakter und auch sonst ist das Streben nach Individualisierung nicht zu verkennen.

Diese Bemühungen, dem gewaltigen Stoff künstlerisch beizukommen, stellte nun Schütz auf ein modernes Fundament. Er bildet in den Choralton das Opernrezitativ hinein und steigert die dramatische Belebtheit der Chöre. Vielfach zieht er auch die Instrumente heran. In der „*Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung*“ (1623) singt der Evangelist seinen Choralton, aber von vier Gamben akkordisch begleitet. Die Reden sind zweistimmig mit Continuo, doch kann die zweite Stimme — wie die Vorrede sagt — auch durch ein Instrument ersetzt werden. Ist Schütz in diesem frühen Werk

[1] Kade, Die ältere Passionskomposition (Gütersloh 1893); Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II. Erster Teil. 3. Aufl. (Leipzig 1905).

[2] Dieser läßt die Partie des Heilands vierstimmig singen.

noch Experimentator, so zeigen ihn die *„Sieben Worte unsers Erlösers“* als sicherstelligen Meister der italienischen Errungenschaften. Seine Rezitative sind von unübertrefflicher Ausdruckskraft. Und wie die venezianischen Opernkomponisten besonders wichtige Reden ihrer Hauptpersonen gern mit liegenden hohen Geigenakkorden auszeichnen, so gibt Schütz der Partie des Heilands außer dem Continuo noch zwei nicht näher bestimmte Instrumente (wahrscheinlich Violen) bei, während sich die übrigen Personen mit einem Orgelbaß als Stütze begnügen müssen. In der bis auf den Part des Erzählers verlorenen *Weihnachtshistorie* (1667) finden wir dann die einzelnen Abschnitte des Werkes durch verschiedene, wohl abgewogene Instrumentierung differenziert. Ja Schütz scheint sogar vorgeschwebt zu haben, die eingeführten Personen durch eine besondere Wahl der orchestralen Klangfarben zu kennzeichnen. In seiner kürzlich aufgefundenen *„Historie vom armen Lazarus“*, dem ersten deutschen Oratorium, begleiten die Reden des Reichen stets Violinen, die Reden des Armen durchaus Querflöten.[1]

Es war wohl nur die Rücksicht auf die Karwoche, wo alle Instrumente schweigen mußten, die Schütz veranlaßte, in seinen *vier Passionen* wieder zur rein vokalen Type der Passionsmusiken zurückzukehren. Die Markuspassion scheint übrigens unterschoben zu sein. Die Lukaspassion bevorzugt wieder den Choralton, hat aber besonders schlagkräftige Volkschöre. Die Johannespassion sucht dem Charakter des Evangelisten durch einen schwärmerischen Zug zu entsprechen. Die Matthäuspassion ragt durch ihre Rezitative und die Genialität der dramatischen Chöre hervor. Wie Schütz da die beteiligten Personen und Personengruppen kennzeichnet und psychologisch durchleuchtet, gehört mit zu den höchsten Leistungen dramatischen Gestaltens.

Noch manches wäre von Schützschen Werken anzuführen: sein *Psalter* nach Beckers Umdichtung, eine „köstliche Sammlung geistlicher Lieder“; die *„Geistliche Chormusik“* (1678), das schönste Motettenwerk der Zeit, seine Sologesänge, wie Davids Klage über Absalon (für Baßsolo, Orgel und Posaunen) u. a. Das Erwähnte aber wird genügen, um Schütz als einen Großmeister unserer Musik hervorzuheben. Die Zeit- und Kunstgenossen verehrten ihn als einen Vater. Nicht übersehen sei sein dichterisches Talent, das sich in deutschen und lateinischen Gedichten bekundete. Freilich hat seine teils innige, teils hinreißende Poetennatur den ursprünglichsten Ausdruck in seiner Tonkunst gefunden.

Neben und nach Schütz haben noch manche andere Musiker im protestantischen Deutschland kirchliche Musik im konzertierenden Stil gepflegt. So Andreas Hammerschmidt, zu Brüx in Deutschböhmen geboren, Organist in Freiberg und Zittau, in seinen *„Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele“* (1645) und *„Musikalischen Gesprächen über die Evangelien“*. Der Wechsel von konzertierend begleiteten, solistischen Sätzen mit Chorälen der Gemeinde ist seine Erfindung. — Dann Erasmus Kinder-

---

[1] Seiffert, Anecdota Schütziana. IMG I (1900).

mann zu Nürnberg; Johann Rudolf Ahle (1625—73), Kantor zu Erfurt und Organist zu Mühlhausen, der drei Jahre nach Hammerschmidt gleichfalls mit *„Geistlichen Dialogen“* herauskam; Johann Rosenmüller (*„Kernsprüche, mehrenteils aus heiliger Schrift“* 1648—52) zu Wolfenbüttel, Wolfgang Briegel (*„Evangelische Gespräche“* 1660) zu Darmstadt, Heinrich Albert zu Königsberg. Durch die Wahl von Dialogen zur Komposition sollte der Wechsel der Kunstmittel eine dichterische Begründung finden.



Andreas Hammerschmidt (1635—75).

Wir pflegen die geistlichen Werke des 17. Jahrhunderts, die sich aus Chor, Ensemble, Sologesang und Instrumentenspiel zusammensetzen und auf Bibelverse und Kirchenliedertexte komponiert sind, Kirchen-Kantaten zu nennen. Damals nannte man sie aber „Geistliche Konzerte“. Es gibt Werke dieser Art von Rudolf Ahle (*„Thüringischer Lustgarten“* 1657), von seinem Sohne Johann Georg Ahle († 1706), der vom Kaiser Leopold I. auch die Dichterkrone errang, Johann Kuhnau, M. Weckmann in Hamburg, der dort zur Pflege seiner Kantaten eine Konzertgesellschaft, das *Collegium musicum*, begründete, Chr. Bernhard, dem Schüler Schützens in Dresden, Dietrich Buxtehude, der an der Marienkirche zu Lübeck seit 1673 seine berühmten „Abendmusiken“ einrichtete, große Kirchenkonzerte, die an den Nachmittagsgottesdienst der Adventsonntage sich anschlossen; wohl das großartigste deutsche Kirchenkonzertwerk des Jahrhunderts ist aber die Kantate *„Es erhub sich ein Streit“* von Christoph Bach.

Der protestantische Kirchenchoral beginnt eine Rolle zu spielen. Schon Schütz hatte für Eingang und Schluß der „Sieben Worte“ einen Choraltext verwendet, ihn aber unbedenklich neu komponiert, wie er auch sonst die alten Choraltexte mit neuen Weisen versah. Die Generation nach dem Dreißigjährigen Kriege begann die Kirchenchoräle mehr und mehr als geheiligtes und unantastbares Nationalgut zu betrachten. Schon Hammerschmidt bediente sich ihrer im Sinne von Zitaten, die Thomaskantoren Samuel Knüpfer und Johann Schelle pflegten ihre Konzerte fast regelmäßig mit einem Choral zu beginnen oder abzuschließen, und R. Ahle versteht sich bereits auf eine sehr sinnige, beziehungsvolle Verwendung der Choräle. Eine große Rolle spielt der Choral dann besonders bei Franz Tunder († 1667), einem Schüler

Frescobaldis und Schwiegervater Buxtehudes. Er komponiert ganze Choräle in Konzertform, indem er die einzelnen Strophen zwischen Chor und Solisten verteilt und als Variationen der liturgischen Melodie behandelt, offenbar angeregt durch die in der gleichzeitigen Instrumentalmusik aufblühende Form der Choralvariation. Die treufleißige Arbeit der sächsischen, thüringischen und norddeutschen Kantoren und Organisten, die ihren Ehrgeiz darein setzten, beinahe jeden Sonn- und Feiertag des Jahres mit einer neuen, womöglich selbst komponierten Musik hervorzutreten, hat mit einer staunenswerten Kraftvergeudung Vorräte von kirchlichen Tonwerken aufgestapelt, die in ihrer Gediegenheit um so mehr imponieren, als sie nur ausnahmsweise zum Druck gelangten, sondern bescheiden in die Kirchenarchive wanderten, wenn sie dem Bedarf des Augenblicks gedient hatten. Sie bezeugen, welcher ernste Geist, welch reges musikalisches Leben in Deutschland auch im Jammer des langen Krieges herrschte, daß dieses große Unglück, in dem unser deutsches Dichten verkümmerte, den kräftigen Pulsschlag unserer Tonkunst nicht unterbinden konnte. Bach und Händel sind auf diesem von zahlreichen kleineren Geistern wohlbestellten Boden erwachsen. Diesen biederen deutschen Meistern hat kein augustisch Zeitalter geblüht und während die Sonne der Fürstenhuld den italienischen Opernsängern, Virtuosen und Kapellmeistern lächelte, rangen sie, ganz auf sich selbst gestellt, mit den äußerlichsten Schwierigkeiten. Hat doch Buxtehude einmal zu einer seiner Aufführungen allein vierhundert Bogen Stimmen für sein Orchester mit eigener Hand ausgeschrieben!



Johann Kaspar Kerll (1627—93).

Auf katholischer Seite wird der neue Stil insbesonders von Johann Kaspar Kerll in München[1] vertreten, der, ein Schüler Carissimis und wahrscheinlich auch Frescobaldis, eine Zeitlang als Organist bei St. Stephan in Wien lebte. In der Herrschaft über die neuen Formen übertrifft er sogar Schütz. Sein begeisterter Schwung, seine kühne Harmonik, seine Gabe durch Kontraste zu wirken, machen seine geistlichen Konzerte zu den be-

[1] Herausgegeben von Sandberger in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern. II (1901).

deutendsten ihrer Zeit. Er wird uns noch als ausgezeichneter Instrumentalkomponist begegnen.

Der konzertierende Stil hatte somit in wenigen Jahrzehnten in Deutschland festen Fuß gefaßt, ja im protestantischen Deutschland die a cappella-Motette bald völlig in den Hintergrund gedrängt. Sie erhielt sich nur in Thüringen lebendig, wo sie durch die Kurrende der Schüler begünstigt wurde. Johann Christoph Bachs „Ich lasse dich nicht"[1] und „Lieber Herr", Johann Michael Bachs „Nun hab' ich überwunden" und „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt",[1] markieren hier den Höhepunkt der Leistung. Bei den Katholiken erhielt sich der reine Vokalsatz natürlich viel allgemeiner. Johann Stadlmayr zu Innsbruck († 1648)[2] und Joh. Joseph Fux in Wien[3] bringen eine Nachblüte der Motette, die uns ein ungemindertes Fortleben der alten Technik neben der neuen bei den nämlichen Komponisten bezeugt. Während die älteren protestantischen Meister der Verschiedenheit des Geschmacks dadurch entgegenzukommen trachten, daß sie in ihre Sammelwerke Kompositionen beider Art aufnehmen — „etliche hören lieber Motetten, etliche lieber Konzerte", sagt Hammerschmidt — erlauben die späteren, ihre mehrstimmigen Sätze von einer Stimme zu singen und die andern Stimmen von Instrumenten spielen zu lassen. Fux aber schreibt seine Motetten im reinsten Vokalsatz und fügt einen ad libitum zu verwendenden Orgelbaß nebst Instrumenten hinzu. Die Entoutcasmotette ist fertig.

3. Das monodische Lied.

Wir haben gesehen, welche Rolle der Choral, das ehrwürdige geistliche Volkslied, in der deutschen Kunstmusik zu spielen begann. Er wirkte dank der im fortwährenden Gebrauch eines frommen Zeitalters vollzogenen Assoziation von Wort und Weise auch ohne Text mit der Kraft und Gemeinverständlichkeit eines Zitates, das die alten Meister in ihren Kantaten beziehungsvoll anzubringen wußten. Und immer noch wuchs die Zahl derjenigen Lieder, die auf dem Wege der Auslese durch den Volksgeschmack in alle Gesangbücher Aufnahme fanden. Von J. H. Schein als Choralschöpfer ist schon die Rede gewesen. Dann ist vor allem Johann Crüger zu nennen, seit 1622 Kantor an der Nicolaikirche zu Berlin, von dem die Melodien zu „Herzliebster Jesu", „Jesu meine Freude", „Nun danket alle Gott", „Schmücke dich o liebe Seele", „Lobe den Herrn, den mächtigen König", „Jesus meine Zuversicht", „Alle Menschen müssen sterben" herstammen. Da ist Georg Neumark († 1681) zu Weimar, der Vater von „Wer nur den lieben Gott läßt walten"; Rudolf Ahle („Liebster Jesu, wir sind hier"), S. Veil („Nun sich der Tag geendet hat"), J. Uhlich („Meinen Jesum laß ich nicht"),

[1] Herausgegeben in Riedels Musica sacra (Ed. Peters).

[2] Stadlmayrs Hymnen (Innsbruck 1628). Neuausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich. III (1896). Herausgegeben von J. E. Habert.

[3] Denkmäler der Tonkunst in Österreich. II (1895). Herausgegeben von J. E. Habert.

J. Neander („Eins ist not, ach Herr, dies eine“ 1680), J. G. Störl („O Gott du frommer Gott“ 1710). Von diesen ist Neumark sogar sein eigener Dichter. Ebenso Heinrich Albert („Herr des Himmels und der Erden“) in Königsberg. In Hamburg wußte Rist, der Stifter des Elbschwanenordens um 1640 eine Anzahl Musiker zur Komposition seiner geistlichen Lieder zu bewegen. Am glücklichsten war darin J. Schop („Ermuntere dich, mein schwacher Geist“, „O Ewigkeit, du Donnerwort“, „O Traurigkeit, o Herzeleid“, „Werde munter mein Gemüte“), auch Thomas Selle, H. Scheidemann, J. Prätorius und H. Pape beteiligten sich, von Auswärtigen: Hammerschmidt in Zittau und der S. G. Stade in Nürnberg. Von berühmten Liedern, deren Komponisten anonym blieben, brachte das Gothaer Cancional: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend“ (1651), das Erfurter Gesangbuch: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ (1663), das Nürnbergische: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (1690) und Freylinghausens Gesangbuch: „Dir, dir Jehova will ich singen“ (1704).


Johann Crüger (1598—1662).

Die Gabe, den Volkston zu treffen und im Volksgemüt ein Echo zu wecken, ist den meisten dieser Komponisten nur in vereinzelten Fällen eigen gewesen, vielen blieb sie überhaupt versagt. So dem großen Heinr. Schütz, so Köstliches auch z. B. sein Psalter (nach Beckers Umdichtung) darbietet. Auch dem Arzt Johann Wolfgang Frank ward mit seinen „Geistlichen Liedern“ mit Continuo (1681), die zu den besten ihrer Gattung zählen, die Wirkung in die Breite leider nicht beschieden. Der Ausgang vom italienischen Konzertstil ließ die Komponisten begleiteter deutscher Lieder, oder wie man damals sagte: „Arien“ weit von den Bahnen des Volkstümlichen abkommen. Das so beliebte „kleine Konzert“ (Solokantate) unterschied sich von der strophischen Arie nur darin, daß jede Strophe besonders komponiert war.

Das weltliche Lied hatte bei J. H. Schein seine letzten volkstümlichen Blüten getrieben. Schon war der Text von modischen und romanisierenden Wendungen durchsetzt und diente einem poetisierenden, gezierten Hirtenwesen, aber die Musik fand noch immer nicht selten den warmen, deutschen Herzenston. Als die deutsche Poesie aber Miene machte, zur Schlichtheit und Wahr-

haftigkeit zurückzukehren, fehlte den Komponisten der entsprechende musikalische Ausdruck.

Der Mann, der sich anschickte, ihn wieder zu entdecken, war **Heinrich Albert**, ein Neffe Meister Schützens und wie dieser zum Juristen bestimmt. Die geistige Atmosphäre Leipzigs trieb ihn der Tonkunst in die Arme. 1626 ging er als Organist nach Königsberg, wo er, selbst poetisch begabt, mit den Dichtern Simon Dach und Robert Roberthin enge Freundschaft schloß. Seine „Arien" erschienen 1638—50 in acht Teilen und enthalten zwischen vielen zwei- und mehrstimmigen auch die ersten Versuche in einstimmigen Liedern mit Klaviercontinuo.[1] Seine Vorreden dazu sind lesenswert. Er habe mit diesen Liedern „nicht große Kunst an den Tag geben wollen", er „habe es getan um der **Worte** willen", die ihm nach und nach zu Händen gekommen sind und ihm gefallen haben. Zu ihrer Ausführung müsse man „zuförderst" einen haben, „der nach Gelegenheit seines Instrumentes mit dem Generalbaß recht wisse umbzugehn, auch nicht auf jedweder Note mit vollen Händen zufalle". Man solle „die Worte deutlich und wohl herausbringen". „Könnet ihr einen Violon dabei haben, werden solche Lieder umb so viel besser Verrichtung thun." Ferner will er „daß der Sänger in denen Liedern, welche *in genere recitativo* gesetzet, fast keines Taktes gebrauchen, sondern die Worte, wie sie ungefährlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung außgeredet werden" vortrage. Interessant ist, daß die polnische Volksmusik,[2] mit der Albert in Königsberg in Berührung kam, auf seine Tanzlieder abgefärbt hat, z. B. in



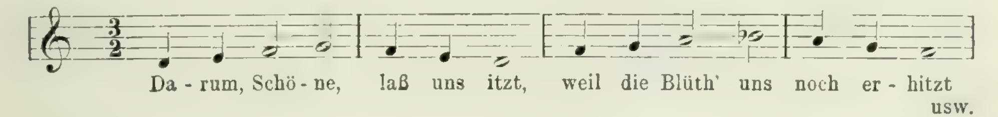
[1] Neuausgabe von **Kretzschmar** und **Bernouilli** in den Denkmälern deutscher Tonkunst. Bd. 12/13.

[2] Valentin Hausmann hat von einem Aufenthalt in Königsberg gleichfalls polnische Tanzmelodien mitgebracht und in seinem „Venusgarten" (Nürnberg 1602) mit unterlegten „amorosischen Texten" herausgegeben.

[3] Im Original ist natürlich nur die Singstimme und der Baß vorhanden. Wir geben die Füllharmonie hier nach Leichtentritt, der in seiner „Deutschen Hausmusik" (Berlin, Marquardt 1907) eine Anzahl Albertscher Lieder für den praktischen Gebrauch bearbeitet hat.



Und alsbald schließt sich hieran dieselbe Melodie als „Proportio nach Art der Pohlen“ (Più Allegro):



usw.

Daß sich das deutsche Sololied aus so unscheinbaren Anfängen heraus zu einer Weltmacht entwickeln werde, ahnte natürlich kein Mensch. Die „guten Musiker“ sahen auf „das Lied ohne Fugen“ (d. h. ohne kontrapunktischen Aufwand) mit Verachtung herab als auf eine Sache für Dilettanten und Albert selbst war als Organist nicht erhaben genug über den Zunftgeist, so daß er in späteren Jahren seine eigene Schöpfung gering schätzte und die durchkomponierte Solokantate als das Ziel aufs innigste zu wünschen bezeichnete.


Adam Krieger (1634—66).

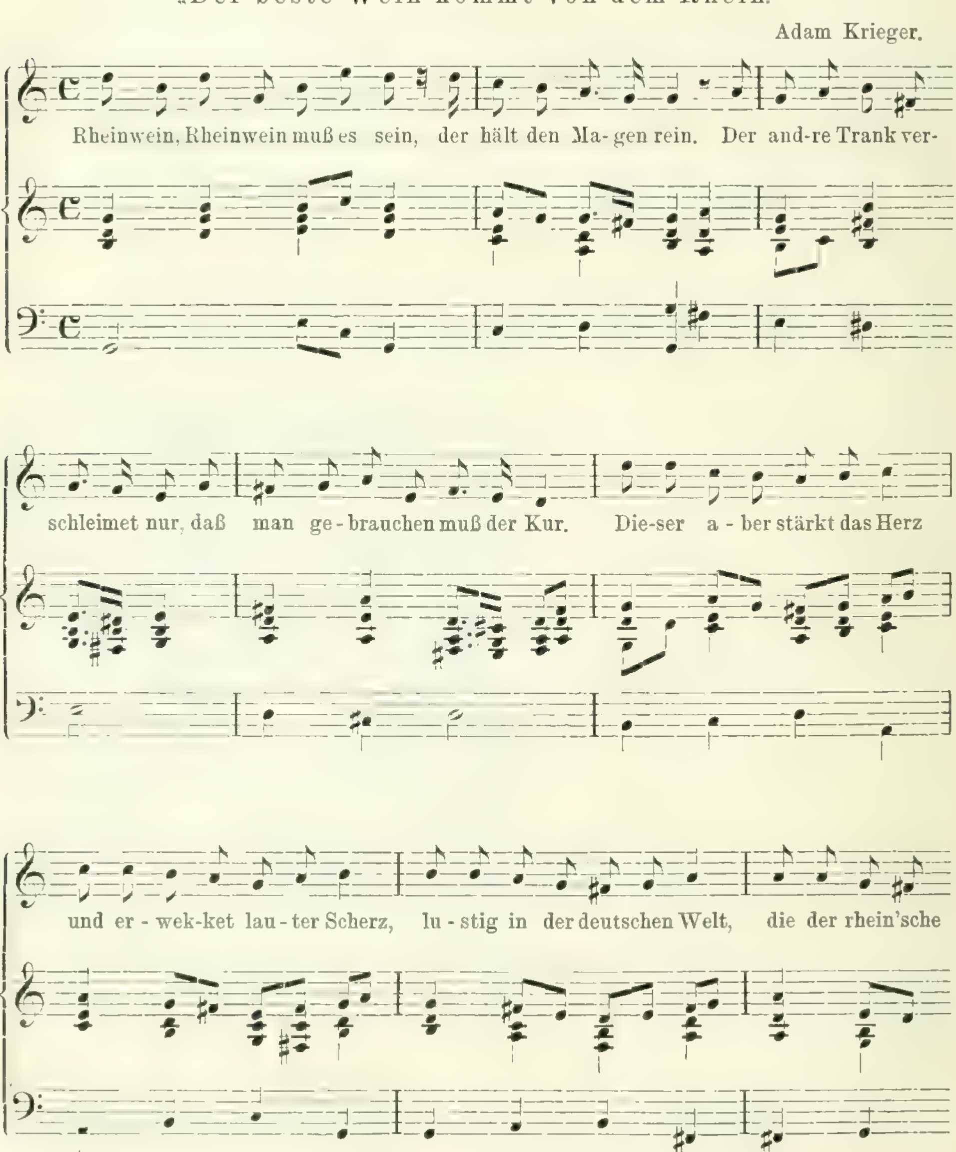
Obwohl nun die Solokantate das junge Pflänzlein des Liedes gleich fast wieder erdrückte, ward ihm doch vor seinem Abwelken noch eine Blüte gegönnt in den „Arien“ des zu Dresden jungverstorbenen Schütz-Schülers Adam Krieger, den man nicht mit Unrecht den Schubert des 17. Jahrhunderts genannt hat und der für die Tonlyrik das war, was für die Wortlyrik seiner Epoche etwa Günther wurde. Einer, der wie keiner vor ihm mit urwüchsigem Frohmut frische Liebes-

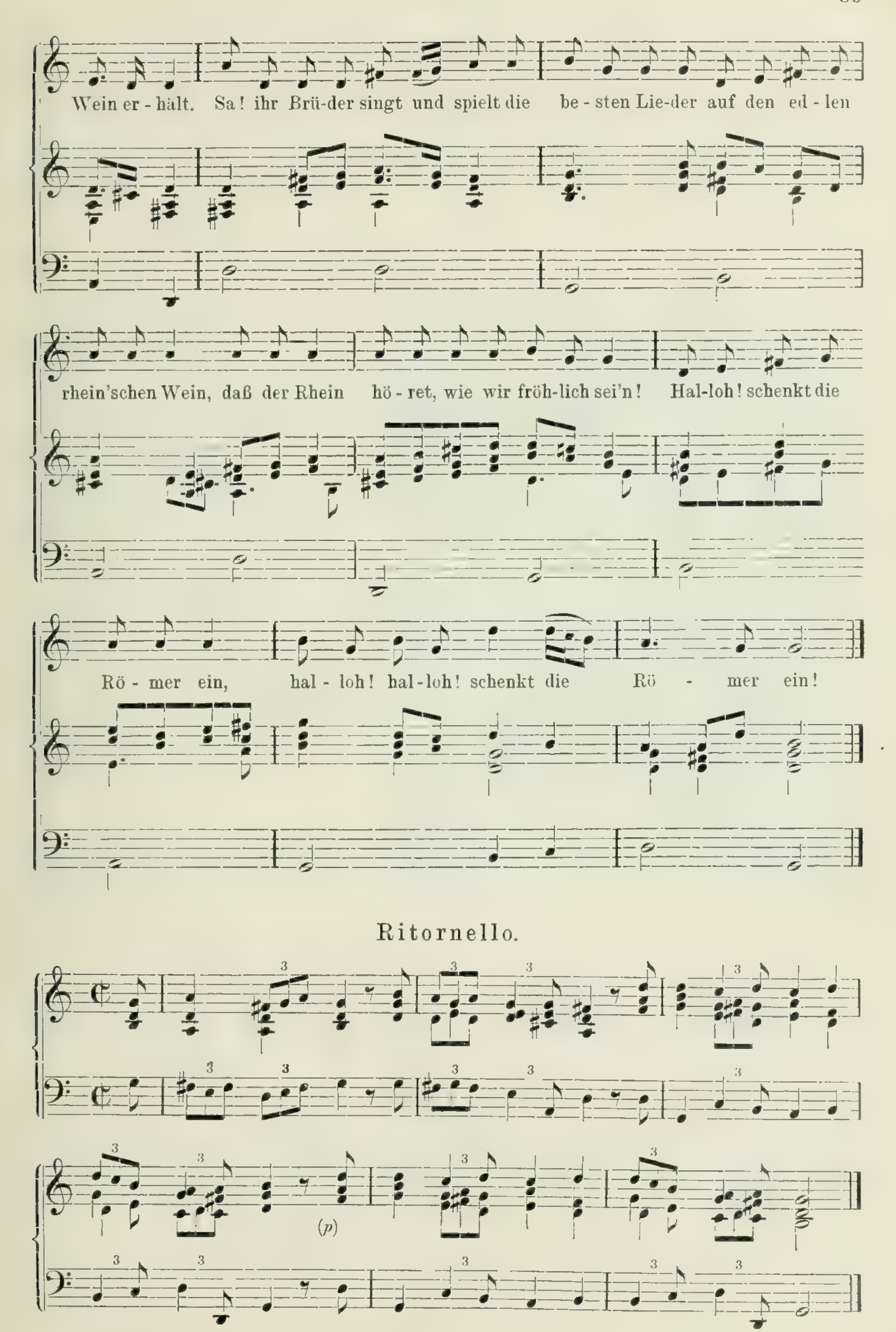
lieder und kräftige Trinklieder zu singen wußte. Merkwürdig sind die Ritornelle eines nach jeder Strophe einsetzenden Streichensembles (2 Violinen, 2 Violen und Violon). Die Geschmeidigkeit und Lebendigkeit seiner Melodien ist in Deutschland auf lange hinaus nicht mehr erreicht, geschweige denn übertroffen worden.

Hier möge zur Probe eines seiner Trinklieder nach der von Heuß besorgten Neuausgabe in den Denkmälern deutscher Tonkunst folgen:

„Der beste Wein kommt von dem Rhein."

Adam Krieger.




Wein er - hält. Sa! ihr Brü-der singt und spielt die be - sten Lie-der auf den ed - len
rhein'schen Wein, daß der Rhein hö - ret, wie wir fröh-lich sei'n! Hal-loh! schenkt die
Rö - mer ein, hal - loh! hal-loh! schenkt die Rö - mer ein!
Ritornello.
(p)

Einige Jahrzehnte später trat ebenfalls in Dresden Jakob Kremberg mit seiner „Musikalischen Gemütsergötzung“ (1689) auf, welche eine Anzahl individuell geprägter, zum Teil noch heute wirksamer Lieder zur Laute oder Gambe enthält. Er war danach Pächter der Hamburger Oper. Hervorragend sind auch die „geistlichen, moralischen und politischen Arien mit einer und zwo obligaten Singstimmen, jedoch à doi Violini accompagniert“ von Philipp Heinrich Erlebach.

Die Oper.

Das deutsche Volksschauspiel hat wie alle volkstümliche, nicht literarische Kunst der Mitwirkung der Musik nie entraten wollen. In Hans Sachsens Fastnachtspielen wird bisweilen gesungen und Musik gemacht, und auch das lateinische Schuldrama zog sie heran. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts brachten die englischen Komödianten Shakespeares so vielfach mit Musik versetzte Stücke. Aber in allen diesen Fällen ist die Musik nur entweder ein lyrisches Sofa, auf dem die Handlung für eine Weile ausruht oder ein Stimmungsrequisit. Von Melchior Franck besitzen wir die Musik zu einem deutschen Interszenium, das 1630 zum Geburtstag des Herzogs von Coburg in den Zwischenakten eines Schuldramas über Gottfried von Bouillon agiert worden ist.[1] Das Interszenium bestand aus Liedern und Tänzen, die sich am Faden eines mythologischen Vorgangs mit Göttern und Nymphen aufreihten. Manche liebliche Melodienblume ist so auf dem Grunde der Bühne aufgeschossen und aus Francks eben erwähntem Werke sei als Beleg ein ländliches Lied angeführt, das vierstimmig „in die Instrumente“ d. h. zur Orchesterbegleitung gesungen ward.

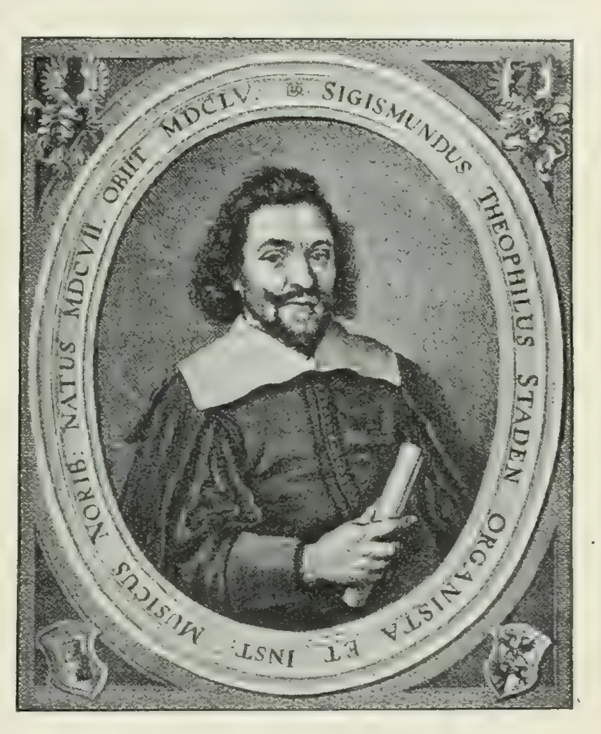
Bauernlied.



[1] Näheres bei Reißmann, Allgemeine Musikgeschichte II 172.

Der erste Versuch, sich der in Italien entstandenen neuen Gattung der Oper zu bemächtigen[1], war die *„Daphne“* von Heinrich Schütz (1. April 1627). Die Partitur ist leider ebenso verloren gegangen wie jene des elf Jahre später zu Dresden aufgeführten Ballettes *„Orpheus und Euridice“* mit deutschen Versen von Buchner. Daß man von allem Anfang an die Verständlichkeit der Sprache des dramatischen Kunstwerkes als etwas Notwendiges anerkannte, ist besonders bemerkenswert.

In Nürnberg hat (1674) Siegmund Theophil Staden, der Sohn Johann Stadens, „ein geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genannt *Seelewig*, gesangsweis auf italienische Art gesetzet“.[2] Der Dichter war Ph. Harsdörffen, der Gründer des Ordens der Pegnitzschäfer. Kretzschmar nennt die Musik etwas hart „zurückgebliebene Biedermannsmusik“. Freilich, Staden läßt die Reden in taktmäßigen Rezitativen singen. „Den Grund (Continuo) führt eine Theorbe durch und durch.“ Ariosi, Duette und Instrumentalsätze (je drei Geigen, Flöten, Schalmeien, ein Horn) bilden den Rest dieses dem Genre der Moralitäten angehörigen halballegorischen Experimentes. — Noch eine geistliche deutsche Oper, Kerlls *„Natalia“* (1677), ist auf uns gekommen, ein Meisterwerk, etwa im Stile Carissimis. Ein Baß-Quartett der vier Winde soll darin besonders wirksam sein.



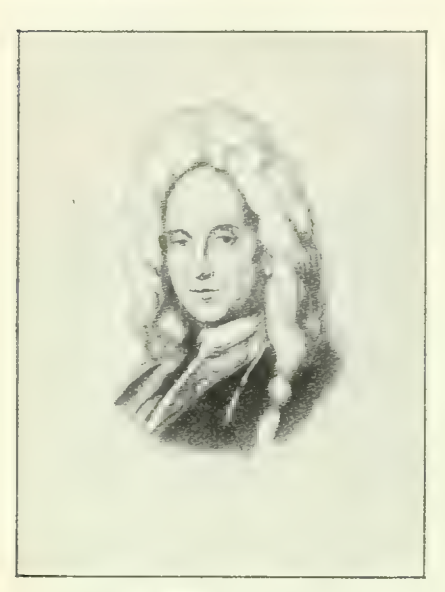
Siegmund Theophilus Staden (1607—55).

Inzwischen hatte die italienische Oper auch auf deutschem Boden Fuß gefaßt. Zunächst (seit 1631) in Wien, das in regen politischen und kulturellen Beziehungen zu Venedig stand. Unter dem musikliebenden Kaiser Ferdinand III. wurde 1642 Cavallis *„Egisto“* aufgeführt und namentlich Kaiser Leopold I. begünstigte die welsche Oper, als deren Pflegestätte Wien nun bald mit der Dogenstadt erfolgreich konkurrierte. Die ersten Komponisten, Kapellmeister und Sänger Italiens wurden gewonnen. Dem Verständnis des Textes wurde durch Ausgabe deutscher Textbücher nachgeholfen. Auch

[1] Vergl. zum Folgenden: Kretzschmar, Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. S. I. M III (1902).

[2] Neue Ausgabe: Monatshefte für Musikgeschichte XIII.

legte man deutsche Arien ein und Kaiser Leopold selbst hat mehrere solcher Einlagen komponiert. Später gab man angesichts der Elendigkeit dieser Nach- und Zudichtungen den Versuch auf, den Hörern entgegenzukommen. Für Wien schrieben oder es wirkten dort an Ort und Stelle Cesti, Bertali, Antonio Draghi und die beiden Ziani. Dabei bewahrten sich die Leute an der Donau ihren eigenen, von den venezianischen Meistern bestimmten Geschmack, freuten sich an Chören und kontrapunktischer Gediegenheit und verhielten sich ziemlich reserviert gegen die neapolitanische Solo-Oper. So auch der aus Steiermark stammende Hofkapellmeister Johann Joseph Fux. Er vertrat den festlichen Charakter der Oper, die in Österreich eine regelmäßige Begleiterscheinung aller Hof- und Staatsfeste war. Zur Königskrönung Karls VI. in Prag kam 1723 die ganze kaiserliche Oper mit Fux an der Spitze aus Wien in die böhmische Hauptstadt und spielte dort mit einem Ensemble von 100 Sängern und 200 Orchestermusikern Fuxens „*Constanza e fortezza*" in einem Freilufttheater. Es war das größte aller höfischen Feste und nebst dem Adel der ganzen abendländischen Welt gaben sich auch die ersten Musiker jener Zeit dort ein Stelldichein.[1] Denen, die der neapolitanischen Oper ergeben waren, klang Fuxens Werk allerdings „wie Kirchenmusik". Jedenfalls fand die von Hasse begründete dramatische Gruppe der neapolitanischen Schule, die Jomelli, Perez, Traetta in Wien, einen wohlvorbereiteten Boden und sie standen dort auch in ganz besonderer Gunst.[2]



Johann Joseph Fux (1660–1741)

Es hat in Deutschland nicht an Bestrebungen gefehlt, eine deutsche Oper zu pflegen. Zu Ende des 17. Jahrhunderts wird diese Tendenz an mehreren kleinen Hoftheatern und an den städtischen Bühnen augenfällig. In Weißenfels wird seit 1689 Oper gespielt. Man bearbeitet italienische und französische Texte in deutscher Sprache und der Kapellmeister Johann Philipp Krieger († 1725) vertont sie. — In Braunschweig dichtet Herzog Ulrich deutsche Singspiele und sein Hofkapellmeister Johann Jakob Löwe setzt sie in Musik („*Amelinde*" 1657). Später finden, nachdem 1690 ein Opernhaus seine Pforten geöffnet hat, zwar auch die Italiener Eingang. Aber diese Tore sind auch vor dem heimischen Komponisten Georg Kaspar Schürmann nicht verschlossen, der mehrere Stoffe aus der deutschen Kaiser-

[1] Unter anderen waren Quantz, Veracini, Graun, Conti anwesend und spielten im Orchester mit.

[2] Kretzschmar in Jahrbuch der Musikbibliothek Peters X 1903.

geschichte, so *„Heinrich den Vogler“* (1718) und *„Rudolf von Habsburg“* zu Opern verarbeitet hat.[1] Graun hat für Braunschweig sechs Opern geschrieben, darunter fünf auf deutsche Texte. 1735 wurde die Oper aufgelöst.

Am ernstesten hat man sich in Hamburg mit dem Problem einer deutschen Oper beschäftigt.[2] Diese vom Elend des Dreißigjährigen Krieges glücklich verschonte aufblühende Stadt, deren Kaufmannssöhne die ganze Welt und besonders gut Venedig zu kennen pflegten, wollte auch eine öffentliche Musikbühne haben wie die große Handelsmetropole im Süden. Es verband sich der spätere Ratsherr, der reiche Mäcen Gerhard Schott mit dem Licentiaten Lütjens und dem Organisten der Katharinenkirche Johann Adam Reinken und dieses Triumvirat tat auf dem Gänsemarkt am 2. Januar 1678 ein Theater auf. *„Adam und Eva oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“* hieß das Eröffnungsstück, zu dem Johann Theile, ein Schüler von Schütz, die (verlorene) Musik geschrieben hatte. Anfangs beschränkte man sich auf solche erbauliche Stücke. Theile, J. Wolfgang Frank, J. Ph. Förtsch waren die Komponisten davon. Als aber der nachmalige Bürgermeister Lukas von Bostel im Verein mit dem Komponisten Strungk, mit dem er 1782 die Oper *„Kara Mustapha“* vollendet hatte, venezianischen und Pariser Mustern nacheiferte, legte sich die Geistlichkeit ins Mittel und begann von der Kanzel herab den heiligen Krieg gegen die lasterhafte Kunstgattung. Mehrmals setzte sie die behördliche Sperrung des vermeintlichen Lasterpfuhles durch. Schließlich kam man, nachdem die Universitäten zu Rostock und Wittenberg ihr Gutachten abgegeben hatten, überein, die Oper zu tolerieren, aber den Gebrauch der heidnischen Mythologie zu verwerfen. Die Autoren freilich kehrten sich wenig daran. Das Vorbild des Auslandes wirkte zu mächtig. Die Dichtungen der Hamburger Librettisten Chr. Postel, B. Feind und Hunold lassen leider so recht erkennen, wie wenig künstlerisch reif die deutsche Kunst für das romanische Renaissance-Ideal noch war. Es ist alles unverdaute, nur äußerlich angeeignete Antike. Die klassischen Gestalten werden travestiert, ja seit Feind den Harlekin, die lustige Person in die Oper eingeführt hat, hört bald jeder Ernst auf und man sucht den Stoffen durch Anzüglichkeiten triviale Scherze abzugewinnen, so wenn eine tragische Oper wie *„Lukretia“* mit den Versen schließt:

Diese starb für ihre Ehr'
Heut' ersticht sich keine mehr.

Charakteristisch für die Hamburger Operndichter ist noch ihre Neigung zur Zote. Auch sonst ging man auf möglichst drastische Wirkungen aus, der erstochene Held mußte aus einer unter den Kleidern versteckten Schweinsblase wirklich bluten. „Enthauptungen auf der Bühne waren sehr beliebt, Klystiere wurde verabreicht, bald spielte das liebe Vieh, Kamele, Pferde,

[1] In einer Neuausgabe von Hans Sommer liegt nur die Oper „Ludwig der Fromme“ vor (P. f. M. Bd. 17).

[2] Vergl. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper (Berlin 1855). Fr. Zelle. Voigt, R. Keiser V. f. M. 1890. Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper S. I. M. 1900.

Esel, Affen selbst mit.“ Da die Volkstümlichkeit der Oper seit der Nachahmung der romanischen Vorbilder merklich sank, suchte man gelegentlich ein Gegengewicht zu schaffen. Man wählte populäre Gestalten wie den Seeräuber Störtebecker zu Helden. Man brachte das heimatliche Milieu, die Hamburger Schornsteinfeger, Marschbauern, Bergedorfer Gemüsefrauen auf die Bühne und daraus ergab sich von selbst die realistische Verwertung der heimischen Mundart. Freilich ließ man auch ein regelloses Gemenge von Hochdeutsch und Platt zu und gestattete sich obendrein noch italienische und französische Einlagen.

Die Musik zu diesen Opern gab sich anfangs recht einfach, liedmäßig. Rekrutierten sich doch die meist noch ungeschulten Sänger zunächst aus dem Handwerkerstande. In den achtziger Jahren wagte man sich höher hinaus. Die Namen Strungk, Sigismund Cusser und Reinhard Keiser bezeichnen eine aufsteigende Entwicklung. Cusser, ein ausgezeichneter Kapellmeister, brachte italienische Opern, besonders solche von Steffani, ins Repertoire. Der bei Weißenfels geborene Keiser, als Mensch ein genialer Leichtfuß, war auch als schaffender Musiker ein Genie, ein „Züchtling der Natur“. Einer von Jenen, denen der Schnabel so hold gewachsen ist, daß sie Kenner und Laien mit ihren Melodien entzücken. Alles gelang ihm. Ob er nun Lieder im deutschen Volkston schrieb, ob er in erotischen Szenen schwelgte, ob er es auf die großen Seelengemälde anlegte. Nur zwanzig von den hundert Opern Keisers haben sich erhalten und werden in Partitur auf der Berliner Kgl. Bibliothek verwahrt.[1] Eine Entwicklung war dieser außerordentlichen, oft geradezu an Mozart gemahnenden Begabung nicht beschieden. Ihr fehlte der moralische Halt. Seit 1700 gab er in Hamburg auch große Orchesterkonzerte mit berühmten Solisten, wobei die Besucher auch leiblich bewirtet wurden. Er lebte überhaupt auf großem Fuß, fuhr in eigener Equipage mit Bedienten in Auroralivree durch die Straßen. Nachdem er mehrmals schuldenhalber hatte flüchten müssen, übernahm er 1703 selbst das Theater, hatte kein Glück, mußte wieder aus Hamburg fort und reüssierte erst nach 1709, als ihn eine reiche Heirat instand gesetzt hatte, das Theater und die Konzerte neuerdings zu übernehmen. Nun wurde er solider. Aber das Aufkommen der neapolitanischen Schule ließ seinen Stern erbleichen. Er, *le plus grand homme du monde*, wie ihn Mattheson, Telemann und Hasse nannten, dessen Weisen in Paris so bekannt waren wie an der Alster, versuchte es nach 1717 mehrmals in Kopenhagen und Stuttgart, wurde Hofkapellmeister in der ersteren Stadt, beschloß aber sein Leben als Kantor am Dome zu Hamburg, im Hause seiner treubesorgten Tochter. Als Probe seiner Melodik sei hier ein Liedchen aus einer seiner Opern[2] mitgeteilt.

[1] Herausgegeben ist nur „Jodelet“, von Fr. Zelle (P. f. M. 1892). Einige Arien in Leichtentritts „Hausmusik“.

[2] Entnommen Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (Stuttgart und Berlin 1902), Bd. I 2. Abt. S. 343.

Ein Bauernlied.

(Aus der Oper „Krösus“ 1711.) Reinhard Keiser.



Gleichzeitig mit Keiser lebte zu Hamburg Johann Mattheson (1681 bis 1764).[1] Ein musikalisches Wunderkind, sang er schon als neunjähriger Knabe an der Oper seiner Vaterstadt, der er durch fünfzehn Jahre angehörte, als Sänger, als Dirigent und als Opernkomponist. Ein Ohrenleiden bewog ihn zurückzutreten. Während er noch weiter im Gesang, Klavierspiel und Generalbaß unterrichtete, studierte er Sprachen und Rechtswissenschaften und brachte es schnell zum Legationsrat bei der englischen Gesandtschaft. 1709 trieb er Bauspekulationen. 1718 wurde er Musikdirektor am Dom, mußte aber dieses Amt nach einem Jahrzehnt wegen zunehmender Taubheit niederlegen. Er warf sich nun auf die Musikschriftstellerei und hat sich damit seinen Nachruhm gesichert. Als Herold des Fortschritts zog er gegen die Solmisation, gegen die Kirchentöne, gegen das Kastratentum und Koloraturunwesen zu Feld. 1722 begann er eine musikalische Monatsschrift („*Critica Musica*“) herauszugeben, die erste in Deutschland. Sein „Vollkommener Kapellmeister“ führt in die Theorie und Praxis der zeitgenössischen Musik ein. Seine „Ehrenpforte“ ist quellengeschichtlich ein unschätzbares Musikerlexikon (1770). Der deutsch-patriotische Geist Hamburgs erfüllte auch ihn und viele musikalische Fachausdrücke:



Johannes Mattheson.

[1] Vergl. H. Schmidt: J. Mattheson (Leipzig 1897). Mattheson machte das Ohr zum obersten Richter in der Musik. „Man soll den Wohllaut über alles suchen. Lieber etwas von der übermäßigen Kunst zu Hause gelassen.“ Er nimmt die Musik gegen „die Knochenhande toter Gelehrsamkeit“ in Schutz. „Die Tonkunst soll aus dem Brunnen der Natur, nicht aus den Pfützen der Arithmetik ihr Wasser schöpfen.“ Die Musik ist „ein Kind des Himmels“. „Ein anmutiges Säuseln läßt man passieren, aber großes Sausen, gräuliches Geräusche, fürchterliches Gebrülle sind lauter *Opposita Musices* und gehören in die Hölle, nicht in den Himmel.“ „Für eine gemalte Poesie will ich's halten, ja für eine poetische Malerei, die im Lesen und Deklamieren diejenigen Sachen, davon sie handelt, dem Gemüte mit ziemlicher Ähnlichkeit vorstellet. Aber Musikalisches ist nichts darin.“ Die Musik sei „keine mimische Augenkunst als die Malerei“, sie gehe mehr auf das Innerliche. Er rechnet sich's als Verdienst an, der Erste gewesen zu sein, „der auf Melodie hart und öffentlich dringet.“ Die Melodie gebe erst dem Text das geistige Leben. Kein Text soll deshalb unter die Melodie gezwungen werden. Repetiert darf nur werden, „was einen vollen *sensum* hat“. Das Wesen aller Musik sei *dis-*

Dreiklang, Leitton, Tonleiter, Erhöhung, Erniedrigung, Auflösung und dergl. hat er teils erfunden, teils auch ihre Verwendung einbürgern helfen. Jedenfalls trug die publizistische Tätigkeit Matthesons dazu bei, Hamburgs Ansehen als Musikstadt zu stärken; denn soviel man gegen seine Eitelkeit, seine Rechthaberei, seine Engherzigkeit sagen mag: er wies doch den Musikern seiner Zeit als Erster höhere Aufgaben. Wie dem Melodiker Keiser der Pathetiker Händel gefährlich wird und wie er seinen Protektor Mattheson in Schatten stellt, soll im Kapitel über diesen Meister berichtet werden. Nach dreijähriger Tätigkeit an der Hamburger Oper überließ Händel Ende 1706 seinen Rivalen das Feld. Einen letzten Aufschwung nahm das Hamburger Opernleben, als Georg Philipp Telemann 1721 zum städtischen Musikdirektor berufen wurde. Telemann lebt in der geschichtlichen Erinnerung vor allem als Vielschreiber fort. Er soll 40 Opern, 44 Passionsmusiken, 12 vollständige Kirchenjahrgänge Kantaten und Motetten, 20 Jubel-, Krönungs- und Einweihungsmusiken, 600 Ouvertüren, 25 Hochzeits- und Trauermusiken, je 32 Musiken für Predigerinstallationen und Kapitänsmusiken, viele Oratorien, unzählige Suiten, Sonaten und sonstige Kammermusik hinterlassen haben. Daß bei so unheimlicher Fruchtbarkeit das Meiste glatte Kapellmeistermusik ist, versteht sich von selbst. Aber es fehlte Telemann auch nicht an Momenten der Inspiration. Seine Opern verraten den Einfluß Lullys. Sein Bestes bietet er in den komischen Episoden und in den pathetischen Abschiedszenen. Den Verfall der deutschen Oper aufzuhalten war aber sein Talent nicht stark genug. 1738 wurde das schöne Schottsche Opernhaus auf den Abbruch verkauft und das Opernbedürfnis der großen Hansastadt befriedigte fortan die italienische Wandertruppe der Gebrüder Mingotti. Damit war die letzte Hoffnung der deutschen Patrioten auf eine Nationaloper erloschen. Denn ebensowenig wie in Hamburg hatte sich



Georg Philipp Telemann (1681—1767).

---

cordia concors d. h. Einigkeit in der Zwietracht. „Die Dissonanzen sind gleichsam das Salz, Gewürz und Condimentum der Harmonie." Die Pantomimik („Geberdenkunst" sagt Mattheson und versteht die Tanzkunst darunter) habe mehr Nachdruck als alle Worte. „Sie sei eine stumme Musik, der rein rhythmische Schattenriß eines Tonstückes." Er fordert zur Sammlung der wichtigsten deutschen Staatslieder (d. h. Volkslieder) auf. Er wendet sich gegen die zu lange Dauer der Opern, befürwortet in der komischen Oper den gesprochenen Dialog.

die von dem früheren Hamburger Kapellmeister N. A. Strungk 1689 zu Leipzig begründete deutsche Oper auf die Dauer halten können. Die im italienischen Musikstil komponierten mythologisierenden deutschen Opernstoffe konnten im Volk eben keinen Fuß fassen. Die Dichter bezw. Übersetzer, Komponisten, Sänger und Musiker waren meist Studenten. Schon 1727 wurde das alte Strungksche Opernhaus abgebrochen und die italienische Truppe, die 1744 in Leipzig einzog, gab ihre Vorstellungen im Reithause. Gegen sie richtete Gottsched die scharfen Pfeile seiner Kritik. „Die Oper ist ein ungereimter Mischmasch von Poesie und Musik, wo der Dichter und Komponist einander Gewalt tun und sich überaus viel Mühe geben, ein sehr elendes Werk zustande zu bringen.“ Kein Mensch rede da, wie es die Natur, sein Stand, sein Affekt mit sich bringe, sondern wie es dem Komponisten passe. Gottsched verlangt, daß einmal der Poet den Musiker leite, daß Poesie und Musik als zwei Schwestern, eine der andern behilflich, Hand in Hand gehen und entscheidet eine damals brennende Frage mit der Regel: „Man wiederhole im Singen kein Wort, welches nicht auch der Poet im Text ohne Übelstand hätte wiederholen können.“ Seine Hoffnung „auf einen, der diesen rechten Gesang, der der Natur so gemäß und dem Gehör so angenehm ist“ sollte sich einstweilen freilich noch nicht erfüllen. — Auch in Breslau und Prag, für welche Städte Gottfried Heinrich Stölzel im zweiten Dezennium des 18. Jahrhunderts deutsche Opern komponiert hat, sind solche nur gelegentlich, als seltene Ausnahmen, gespielt worden. Man darf sagen, daß die Alleinherrschaft der italienischen Oper in Deutschland gegen Ende dieses Jahrzehnts auf der ganzen Linie entschieden war.

In München[1] knüpft sich die Aufnahme der musikdramatischen Kunst an die Person der jungen Kurfürstin Adelaide, einer geborenen Prinzessin von Savoyen. Als Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1653 nach München kam, übernahm es, da der Hofkapellmeister Porro als Mann der alten Schule von der „neuen Kunst“ nicht viel wissen wollte, der von der Fürstin besonders begünstigte Hofkaplan Giovanni B. Maccioni, die Majestät mit einer Oper zu erfreuen. Dieser Tausendkünstler — er war auch Harfenspieler, Dichter und Diplomat — schrieb damals das Festspiel „*L'arpa festante*“. Damit begann auch an der Isar die Ära der italienischen Oper, die aber erst in Blüte kam, als München 1756 ein eigenes Opernhaus bekam und der junge J. C. Kerll Hofkapellmeister wurde. Seine Opernpartituren sind leider verloren. Man weiß nur, daß er die Bahnen der venezianischen Meister schritt, die unter ihm auch verehrungsvolle Pflege fanden, besonders Cavalli. Kerlls Nachfolger (1674), die beiden Bernabei, Vater und Sohn, widmeten sich mehr der Kirchenmusik. Bedeutsam wurde das Wirken Agostino Steffanis in den achtziger Jahren, der eine Reihe von Opern in München aufführte. Unter den Leitern Pietro Torri (1689—1737), Giovanni Porta (1737—55)

[1] Rudhart. Geschichte der Oper am Hofe zu München (Freising 1885), Sandberger im Vorwort zur Kerll-Ausgabe (D. d. T. in Bayern Bd. II), Schiedermaier, Die Anfänge der Münchner Oper (S I M V 1904 V).

und Andrea Bernasconi (1755—84) nahm die Münchner italienische Oper einen hohen Rang ein. 1753 wurde das Residenztheater gebaut.

Am sächsischen Hof[1] sind Ballette nach französischem Muster seit 1620 oft und unter aktiver Beteiligung des Hofes selbst gespielt worden. Um dem gelehrten Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt bei seiner Vermählung mit einer sächsischen Prinzessin etwas Besonderes zu bieten, ließ der Kurfürst Rinuccinis „Dafne" von Opitz übersetzen und Schütz komponierte das Libretto neu. Diese erste deutsche Oper wurde am 1. April 1627 zu Torgau aufgeführt. Bei einer späteren Hochzeit im Fürstenhause berief man 1662 den italienischen Maestro Bontempi, der eine Oper „*Il Paride*" lieferte. Den Text hatte er „mangels anderer Poeten" gleich selbst verfaßt. 1664 bekam Dresden ein von Wolf Kaspar von Klengel erbautes Opern- und Komödienhaus. Eine ständige italienische Oper richtete aber erst Johann Georg III. ein, der sich 1685 auf einer Reise nach dem Süden zu Venedig an ihren Philtren berauscht hatte. Er gewann dort den Kapellmeister Carlo Pallavicini für seine Dienste und entführte selbst die schöne Sängerin Margherita Salicola, die noch durch Vertrag an die Oper des Herzogs von Mantua gebunden war, nach Dresden. Unter Friedrich August I. wurde 1694 das italienische Ensemble großenteils entlassen. Des Königs Neigung gehörte dem französischen Schauspiel. Erst 1716, nach dem Warschauer Vergleich, gelang es dem für die Oper eingenommenen Kurprinzen, die Wiederaufnahme der Vorstellungen bei seinem Vater zu erwirken. An die Spitze der Kapelle trat Lotti, Veracini wurde Konzertmeister, der berühmte Kastrat Senesino sang die Helden, die Tesi die Kontraalt-, die Hesse die Sopranpartien. 1719 bezog die Oper ein neues, prächtiges Haus. Schon im folgenden Jahre aber löst der König das Ensemble auf, als einige Sänger bei der Probe einer Oper des deutschen Unterkapellmeisters Heinichen diesem eine Szene machten, weil er „Fehler wider die Worte" begangen habe. Erst nach fünf Jahren vermochte der Einfluß des Kurprinzen die Reaktivierung des Instituts herbeizuführen. Nun aber begann eine glorreiche Periode, worin Dresden an Glanz sogar mit der kaiserlichen Oper wetteiferte, und mit ihr ist der Name des Kapellmeisters Johann Adolf Hasse bezw. seiner Gemahlin, der großen Sängerin Faustina Bordoni, unablöslich verbunden. Hasse (geb. 1699 zu Bergedorf) war vorher Bühnensänger zu Hamburg und Braunschweig gewesen, 1722 nach Neapel gegangen, Schüler Porporas und Scarlattis geworden und hatte sich als Opernkomponist in Italien, wo er schlechthin *il Sassone* hieß, bereits Popularität errungen, als man ihn für Dresden engagierte. Aber erst neun Jahre später nahm er daselbst einen festen Wohnsitz und widmete sich ausschließlich dem ihm anvertrauten Institut. Seine Autorität war unbestritten. Nur um die Mitte des Jahrhunderts, als Porpora als Mitkapellmeister nach Dresden kam und seine Schülerin Caterina Regina Mingotti, die Frau des

[1] Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen (Dresden 1861/2).

Impresario, auf die Bühne brachte, hatte das Künstlerpaar Hasse unter dieser Rivalität zu leiden. 1751, nachdem sie in Paris und Berlin noch Triumphe gefeiert hatten, zog sich Faustina vom Theater zurück. Und Hasse, der einst die Werbungen Friedrichs des Großen nicht erhört hatte, sondern treu bei seinem Hofe verblieben war, sollte noch manches schmerzliche Mißgeschick erfahren. 1760 gingen beim Bombardement der Stadt die Manuskripte der von ihm vorbereiteten Gesamtausgabe seiner Werke in Flammen auf. 1763, nach dem Tode Friedrich Augusts II., wurde er und seine Frau ohne Pension entlassen und konnten nur einen Teil ihres rückständigen Gehaltes retten. Sie gingen nach Wien, zuletzt nach Venedig, wo Hasse 1783 starb. Bei Lebzeiten hochgefeiert, ist er schnell vergessen worden und erst die neuere Forschung weist ihm wieder die gebührende Stellung an, als dem Haupt der zweiten neapolitanischen Schule. So viel Opfer er auch der Mode seiner Zeit bringt: sein Zug zum Männlichen und Heldischen fällt innerhalb des süßen Liebesgirrens der Zeitgenossen auf und man glaubt darin die Einwirkung der imponierenden Gestalt Friedrichs des Großen zu erkennen, die den Zeitgenossen den Begriff des Heroen wiedergegeben hat.



Johann Adolf Hasse.

Am Hofe zu Berlin[1] trug die Pflege der Oper unter dem ersten König Friedrich I. zunächst einen ganz familiären, intimen Charakter. Zwar werden auch hier wieder italienische Komponisten (1698 Attilio Ariosti und Giovanni Battista Bononcini) und Sänger berufen. Aber die Leiterin der Aufführungen ist die Königin Sophie Charlotte selbst, die vom Klavier aus dirigiert, Prinzen und Prinzessinnen wirken mit, besonders in den Balletten. Der sparsame Friedrich Wilhelm I. entließ bei seiner Thronbesteigung (1713) sofort die ganze Oper und erst Friedrich der Große rief sie wieder ins Leben. Am 7. Dezember 1742 fand die Eröffnung des neuerbauten Opernhauses statt, in dem sich bald

[1] Schneider, Geschichte der Oper und des kgl. Opernhauses in Berlin (Berlin 1852).

ein glänzendes Bild höfischen Lebens entfalten sollte. Die Vorstellungen begannen um 6 Uhr. In der Mitte des Parterres, dicht hinter dem Orchester stand der Lehnstuhl des Königs, dahinter waren zwei Reihen Sessel für die männlichen Mitglieder des Hofes aufgestellt. Das übrige Parterre, meist von Offizieren bevölkert, stand. Die Königin und die Prinzessinnen saßen in den Mittellogen. Die Parterrelogen waren für durchreisende Fremde, der erste und zweite Rang für die Beamtenschaft, der dritte für die bürgerlichen Kreise reserviert. Im Orchester saßen der Kapell- und Konzertmeister mit weißer Allongeperücke und rotem Mantel. Auf dem Proszenium zu beiden Seiten der Bühne standen zwei Garde-Grenadiere, Gewehr bei Fuß. Alles erschien in Gala. Wenn der König eintrat, empfing ihn ein Tusch aus der Proszeniumsloge des dritten Ranges, das Publikum erhob sich, der König grüßte das Publikum, setzte sich und der hinter seinem Stuhl stehende Intendant gab dem Kapellmeister das Zeichen zum Beginn. Mit dem ersten Akkord setzte sich das Publikum. Über die Vorstellungen sind alle Berichte des Lobes voll. Der Sänger Salimbeni, die Sängerin Astrua, die Tänzerin Barbarina bildeten die Stars des Personals, an dessen Spitze Karl Heinrich Graun stand.[1] Denn Friedrich schätzte wohl die italienische Gesangskunst, zog aber in der Komposition Hasse und Graun den eigentlichen Italienern vor und beschäftigte als Kapellmeister und Musiker grundsätzlich nur Deutsche. Da saßen am Violinpult die Konzertmeister Johann Gottlieb Graun und die Gebrüder Benda, am Cembalo Philipp Emanuel Bach und Nickelmann, die Flöte meisterte Quantz. Graun, der Kapellmeister, war des Königs Liebling. Als Komponist gehörte er der Schule Hasses an, doch war sein Genre das Weiche, Rührende, „Herzschwelgerische“. Von seinen Opern hat ihn bezeichnenderweise keine überlebt, wogegen sich sein Oratorium „*Der Tod Jesu*“



Faustina Hasse (1700—81).

[1] Vergl. Thouret, Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker (Leipzig 1898).

(1755) bis in die Gegenwart erhalten hat. Daß er wie Hasse seine musikalische Laufbahn als Sänger (in Braunschweig) begonnen hatte, kam der Kantabilität seiner Musik natürlich sehr zugute. Der König bekümmerte sich persönlich um seine Oper, besuchte die Proben, gab Winke für die Dekorationen und Kostüme, besserte das Spiel, übte gelegentlich selbst den Sängern den Vortrag des Adagio ein, das die schwache Seite der Italiener war. Alle Libretti gingen durch seine Hand, einige, z. B. den „*Montezuma*"[1] entwarf er selbst in Prosa. Bisweilen komponierte er auch Einlagen.[2] Nach Grauns Tode während des Siebenjährigen Krieges verfiel die Berliner Oper, weil des Königs Interesse erkaltete und die Zeit seinen Geschmack überholte. Das hochberühmte Institut kam so sehr herunter, daß der König ein Kritikverbot erlassen mußte, um seine Oper gegen den öffentlichen Tadel zu schützen. Geleitet wurde sie in dieser zweiten Periode, die nur durch die große Sängerin Elisabeth Schmeling-Mara eine kurze Zeit erneuten Glanzes erfuhr, von Johann Friedrich Agricola.

Die italienische Oper in Stuttgart[3] war eine Schöpfung des Herzogs Karl Eugen, der sie nach seinem Aufenthalt in Paris als ein unentbehrliches Repräsentationsstück einer fürstlichen Hofhaltung einführte. 1750 zog sie in das neuerbaute bezw. aus dem „Neuen Lusthaus" umgebaute, von 4000 Kerzen erleuchtete Opernhaus ein, für das Columba seine großartigen Dekorationen und Maschinerien schuf; sie ließ sich aber auch in dem Riesentheater zu Ludwigsburg hören, dessen Bühne nach rückwärts ins Freie erweitert werden konnte und für Massenentfaltungen sehr geeignet war. „Da wurden nicht selten halbe Reiterregimenter in das Gefecht geführt und Mexiko von viel mehr Soldaten erobert, als Cortez seinerzeit befehligte."

Man spielte anfangs Graun und Hasse, später als Maestro Jomelli an die Spitze der Hofmusik trat, standen natürlich seine Werke im Vordergrund. Jomelli engagierte ein ausgezeichnetes Orchester, dem Schubart nur vorwarf: ein Orchester von Virtuosen sei eine Welt von Königen, die nicht herrschen. An den Geigenpulten saßen ein Lolli, Nardini, Bini. Das Crescendo und Decrescendo war die besondere Force des genialen Dirigenten. In den Zwischenakten und am Schluß jeder Oper trat natürlich auch hier das Ballett in Tätigkeit und dem Umstand, daß der geistvolle Ballettmeister J. G. Noverre 1760 als Nachfolger Vestris in württembergische Dienste trat, verdankt es Stuttgart, daß es auch als Ausgangspunkt einer Ballettreform historische Bedeutung gewonnen hat. Noverre hatte eben seinen berühmten „*Lettre sur la danse et sur les ballets*" veröffentlicht und schritt an die Verwirklichung der darin enthaltenen Theorien. Das Ballett sollte in den Dienst

[1] Ausgabe des Graunschen „Montezuma" von Mayer-Reinach in den „Denkmälern deutscher Tonkunst".

[2] Friedrichs des Großen Musikwerke hat Ph. Spitta in drei Bänden (Leipzig 1889) herausgegeben.

[3] Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe (Stuttgart 1890).

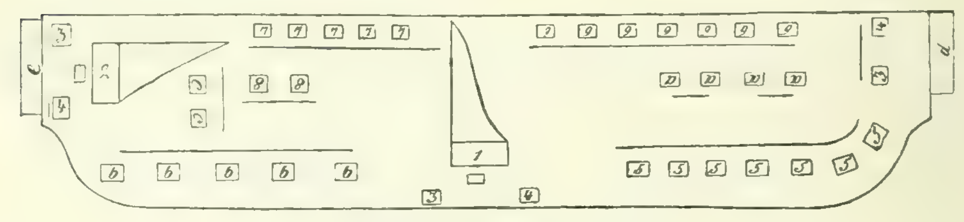
höherer Ideen gestellt, sollte dramatisch werden, die Tanzkunst habe sich nicht von fertigen musikalischen Tanztypen leiten zu lassen, sondern der Musiker habe sich nach dem mimischen Ausdruck des Tanzdarstellers zu richten. Endlich forderte Noverre, daß die Zwischenaktstänze mit dem Drama in geistigem Zusammenhang stehen und Überleitungen von einem Aufzug zum andern bilden sollen. Er fand in Stuttgart auch Komponisten, die auf seine Intentionen eingingen, so Florian Deller und J. J. Rudolph. (In Mannheim versuchte R. J. Toeschi seine Ideen zu verwirklichen. Als Noverre 1767 nach Wien ging, stellte sich ihm dort namentlich J. Starzer zur Verfügung. Nach weiteren sieben Jahren rief man ihn aus Österreich in seine Vaterstadt Paris an die Große Oper.[1] Bezeichnend ist, daß Noverres Reform an jenen Opernbühnen, die keine Beziehungen zum französischen Geschmack unterhielten und auf dem italienischen Singprinzip standen, wie Dresden, Berlin, München, nicht das geringste Entgegenkommen fand.) Schließlich wurde der Herzog des kostspieligen Opernspielens müde. Schon 1768 wurde der Mitgliederstand der Kapelle und des Balletts reduziert, und als im folgenden Frühjahr Jomelli seine kranke Frau nach dem Süden geführt hatte, wartete er vergebens seiner Zurückberufung.[2] Noch einmal sah die Stuttgarter Oper einen Nachglanz ihrer alten Pracht, als 1770 Sacchini als Kapellmeister berufen wurde. Dann wandte sich Karl Eugens Interesse nur mehr seiner Karlsschule zu.

Außer den stehenden italienischen Hofopern gab es zu Anfang des 18. Jahrhunderts — wie schon erwähnt — auch noch wandernde Operntruppen, von denen die Locatellis und der Gebrüder Mingotti die besten waren. In Prag erbaute der Mäcen Graf Sporck, der Verehrer J. S. Bachs, 1724 ein Operntheater, worin Denzi als Direktor einzog. Aber nach dem Tode des Grafen ging es ein. Auch weitere Versuche italienischer Impresarios, in Prag eine ständige welsche Oper zu unterhalten, mißglückten. Wo nicht landesfürstliche Schatullen die ungeheuren Kosten einer Oper deckten — aus den Einnahmen allein ließen sie sich nicht bestreiten. Zudem war bei den Hofopern der Besuch zunächst unentgeltlich. Die Besucher waren geladene Gäste des Landesherrn. Übrigens wurde das Recht des freien Eintritts in die Oper, wenigstens in den kleineren Residenzen, nicht übermäßig in Anspruch genommen. Diese Kunst kam so plötzlich, hatte gar keine Wurzeln im Volke, und so mußten in Stuttgart manchmal Soldaten in Zivilkleidern in die Oper kommandiert werden, um hohen Gästen den Anblick eines gähnend leeren Hauses zu ersparen. Und man darf die Frage aufwerfen, ob der künstlerische Ertrag die gebrachten Opfer auch wirklich lohnte. Eine Aufführung kostete in Wien durchschnittlich 15000 Gulden, es wurden aber daselbst und in Dresden in besonderen Fällen auch 400000 Taler an einen einzigen Abend gewendet. In Berlin, wo jährlich zwei neue Opern heraus-

---

[1] Abert, Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition (P. 1908).
[2] Abert, N. Jomelli als Opernkomponist (Halle 1908).

kamen, kostete jede Premiere etwa 14000 Taler über die laufenden Ausgaben. Während sich die besten deutschen Schauspielbühnen mit drei Dekorationen (Saal, Bauernstube, Gegend) behalfen, war der Dekorationsluxus in der Oper auch bei bürgerlichen Bühnen obligat. Nach Stuttgart reiste der erste Costumier und der erste Theaterschneider von Paris alljährlich vor Beginn der Saison, um die Kostüme anzufertigen. Für die Dekoration eines Isistempels zahlte der Herzog 30000 fl. Auch Hamburg ließ sich die Dekoration eines Salomonstempels 15000 Rth. kosten, ein Helm in „Omphale" allein wurde um 100 Rth. angeschafft.[1] Die italienischen oder italienisch gebildeten Sänger und Musiker wurden generös bezahlt,[2] während man an den einheimischen Künstlern und beim ganzen übrigen Hofhalt sparte. Das machte böses Blut. Und auch die Lebensart vieler dieser fremden, hochmütigen Sänger, die, wie man in Stuttgart sagte, „den Schweiß der biederen Schwaben in Pasteten ihren Hunden vorwarfen", trug dazu bei. Vollends gerechtfertigt war dann die Empörung, wenn die Fürsten zur Bestreitung ihres Luxus eigene Landeskinder in das Ausland als Soldaten verkauften. Aber mit Recht betont Kretzschmar, daß die für den Luxus der italienischen Oper verausgabten Summen das Lehrgeld waren für die späteren Leistungen deutscher Meister. Und in die einmal geschaffenen Künstlerstellen rückte nach wenigen Generationen der deutsche Nachwuchs ein.



Sitzordnung des Dresdner Orchesters.

Renvois des Chiffres.

1. Clavecin du Maitre de Chapelle.
2. Clavecin d'accompagnement.
3. Violoncelles.
4. Contrebasses.
5. Premiers Violons.
6. Second Violons, ayant le dos tourné vers de Théâtre.
7. Hautbois, de même.
8. Flûtes, de même.

a. Tailles, de même.
b. Bassons.
c. Cors de Chasse.
d. e. Une Tribune de chaque coté pour les Tymballes et les Trompettes [3].

[1] Der Komponist erhielt als Abfindung 50 Rth.

[2] Hier einige Ziffern zur Kennzeichnung der Gehalte. Kapellmeister: Hasse 12000 Taler. Jomelli 10000 fl. Sänger: Senesino 6650 T., Berselli 4275 T. Sängerinnen: Tesi 2375, Durastanti 5225 T. Instrumentalisten: Bini 400 Dukaten und freie Wohnung. Veracini 1200 T., Besozzi (Oboist) 1200 T., Hampel (Waldhornist) 500 T.

[3] Die Pauken und Trompeten konnten so hoch gestellt werden, weil sie selten angewendet wurden und dann auch glänzen sollten.

Das Eindringen des Opernstils in die Kirchenmusik.

Die patriotischen Bestrebungen der Hamburger um die Erhaltung und Ausgestaltung einer deutschen Oper sollten auf einem ganz anderen Gebiete Früchte tragen. Mattheson hat in seinen „Musikalischen Patrioten“ die Ansicht vertreten, daß der Verfall der deutschen Oper in dem Augenblick begonnen habe, als sie sich von den dem Volke vertrauten biblischen Stoffen abgewendet und in die Nachahmung des italienischen Virtuosenstils eingelassen habe. Mit der Einführung derblustiger Elemente, um die Menge zu gewinnen, sei die Sache nur noch mehr verdorben worden, denn auf das Theater gehörten „blos hohe Sachen und keine Pickelhäringspossen“. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Einsicht bei Mattheson dadurch befördert wurde, daß ihm als Opernkomponisten nur bescheidene Erfolge blühten, während er als Schöpfer von kleinen Oratorien — das beste: „der reformierende Johannes“ — noch heute ehrenvoll genannt wird. Tatsache bleibt, daß nach der Beseitigung der geistlichen Oper von der Bühne die norddeutschen Musiker sie kurzerhand in die Kirche verpflanzten, indem sie die äußere Aktion beiseite und der Phantasie des Hörers überließen, dafür aber ihren kirchlichen, der Bibel entlehnten Festmusiken die dramatische Form der Oper verliehen.

Seit dem Jahre 1700 ließ der Hamburger Theologe Erdmann Neumeister mit einer Reihe von „Kantaten“ Dichtungen erscheinen, die ganz in den Formen der Oper gehalten waren und eine neue Ära der deutschen Kantatenkomposition begründeten. Der erste Jahrgang der Neumeisterschen Kantaten besteht nur aus Rezitativen und Arien. Später wurde der Chor herangezogen, dem gereimte Sprüche und Bibelverse zufielen, bis in der Verwendung des populären Choraltextes die geeignetste Grundlage für das Eintreten des Chors gefunden wurde. Frohlockend stimmten sogleich die bedeutendsten Musiker der Zeit bei, machten sich um die Wette an die Vertonung und das Publikum stellte sich auf ihre Seite. Bei den Pietisten und Orthodoxen der Geistlichkeit stieß die Neuerung allerdings auf Widerspruch, auch manche ältere Musiker wollten nicht mithalten. An den neuen, der Oper entlehnten Formen hafte — so sagte man — die Erinnerung an die weltliche Schaubühne und ihre Sinnenlust. Bringe man einmal allen liederlichen Kram in die Kirche, dann fehle nur noch, daß die Männchen die Weibchen anfasseten und durch die Stühle tanzten. Die Neuerer hingegen begannen ihre Theorie aus Bibelstellen zu rechtfertigen. Muntere lebhafte Weisen mit Mirjams Siegesgesang, rauschende Instrumentaleffekte durch die Tempelmusik Salomons, ja sogar die Dacapoform wußte ein findiger Kopf durch Hinweis auf den achten Psalm zu rechtfertigen. Es regnete Schriften und Gegenschriften. Das ganze protestantische Deutschland spaltete sich in zwei Lager. Neumeister fand zu Leipzig an den Dichtern Salomon Franck und Picander fleißige Nachfolger. Und die Komponisten traten, wie gesagt, mit Begeisterung auf seine Seite: Friedrich Wilhelm Zachow in Halle, Dietrich Buxtehude,

Chr. Graupner in Darmstadt, Stölzel, ganz besonders aber G. Ph. Telemann. Der stilistische Unterschied zwischen der weltlichen und geistlichen Kantate war damit aufgehoben und wieder einmal war vom Boden der Poesie aus eine bemerkenswerte Reform in der Tonkunst eingeleitet worden.

Es konnte nicht fehlen, daß Neumeisters Neuerung auch auf andere Felder der Kirchenmusik hinüber wirkte. Der Hamburger Dichter Hunold (Menantes) schrieb in dieser Art einen Passionstext, der von der Benutzung der Schriftworte gänzlich absah und insbesonders die erbaulich betrachtende Arie pflegte. Keiser komponierte diese Passionsoper (1704), die in ihrem Radikalismus aber doch zu sehr gegen geheiligte Überlieferungen verstieß, so daß sich der Hamburger Ratsherr B. H. Brockes (1712) veranlaßt sah, eine Kompromißpassion auszuarbeiten. Der Evangelist wurde wieder eingeführt, der Bibeltext benützt, aber in Reimverse umgegossen, Choräle wurden eingeführt. Diese Brockessche Passion haben Keiser, Telemann, Händel, Mattheson um die Wette komponiert, ein Beweis, wie sehr sie dem Zeitgeschmack entgegenkam. Wie sich Joh. Seb. Bach des neuen Genres bemächtigte, es monumentalisierte, wird später noch gezeigt werden.

Während also die Romanen in ihren Opern Glanz, Schwung, Sinnlichkeit, Psychologik und alle Weltlust immer mehr entfalteten, entwickelte sich der dramatische Stil der Deutschen am eigenartigsten in ihren Kirchenkantaten nach der Seite des Ernstes und der Weihe. Dort war das zerstreuende Amüsement, hier die religiöse Sammlung das Endziel, im Ausdruck der erhabenen Stimmung wurde das Beste geleistet, wogegen — weil der lebendige Anblick der Bühne fehlte, die szenische Intuition nur geringe Anregung fand. In diesem Punkte ist dann auch eine gewisse, lange nachwirkende Schwäche unserer Komponisten nicht zu verkennen. Aus dem Bestreben, die Hörer nicht zu amüsieren, sondern zu erbauen, resultierte eine verhängnisvolle Neigung zum Schwelgen in betrachtender Lyrik, zum Verzicht auf den raschen Schritt einer lebhaften spannenden Handlung, während der Mangel einer wirklich dargestellten Szene der Phantasie eine freiere, nicht durch den engen Anschluß an bestimmte Vorgänge gebundene, rein musikalische Betätigung gestattete. Und so mußten die Wege der weltlichen, romanischen Oper und der deutschen geistlichen Kantate immer weiter auseinandergehen.

Die deutsche Spielmusik.

1. Orgel und Klavier.

Der deutschen Musik für Tasteninstrumente sind die entscheidenden Anregungen im 17. Jahrhundert von Süden und Nordwesten her gekommen, zunächst aus Holland. War die Zeit auch vorbei, wo die Niederländer die gesamte Musikwelt beherrschten, so erfreute sich ihre Heimat, nicht zum geringsten dank der Fürsorge der spanischen Statthalter für die Hofkapellen doch eines regen Kunstlebens, wie es uns in den Bildern der Maler jener Zeit entgegentritt. Das Haus Phalèse zu Antwerpen verlegte außer der ein-

heimischen Produktion eine Menge auswärtige, besonders italienische und französische Kompositionen, und seit 1600 übersiedelten viele hervorragende englische Virginalisten nach den Niederlanden. Und alsbald sehen wir in den Orgel- und Klavierwerken Peter Cornets zu Brüssel italienische Form mit englischer Satztechnik sich verbinden, oder vielmehr: die beiden Elemente bestehen unvermittelt nebeneinander. Verschmolzen hat sie erst sein großer Zeitgenosse Jan Pieters Sweelinck[1] zu Antwerpen. Er war zu Venedig Schüler von Zerlino gewesen und brachte aus Italien die fugierten Toccaten und Fantasien, auch die Fantasien „auf Echomanier“, deren Mittelsatz ein Motiv abwechselnd forte und piano bringt. Von den Engländern lernte er dann die Variation über Lieder und Tänze, die er auch auf den Kirchenchoral anwandte. Nur die letzte Konsequenz der Variation, wobei die Melodie selbst schließlich beiseite gelassen wird, hat Sweelinck nicht mitgemacht. Und wenn seine Spielstücke auch nicht die innere Vollendung seiner Vokalwerke haben, sondern alle Merkmale einer Übergangszeit tragen, so stecken sie doch voller Zukunftskeime. Dazu kommt, daß die zahlreichen Schüler Sweelincks, den man gern den „Organistenmacher“ Mitteleuropas nannte, diese Keime verbreiteten und entwickelten. Die bekanntesten sind der Italiener Frescobaldi, der Niederländer Michael Utrecht und die Deutschen S. Scheidt zu Halle, P. Siefert in Danzig, J. Prätorius, H. Scheidemann zu Hamburg und Melchior Schild zu Hannover.


Jan Pieters Sweelinck (1562–1621).

Zu besonderer Bedeutung ist namentlich Samuel Scheidt[2] (1587—1657) geworden, dessen Spezialität der Orgelchoral war, d. h. die Aus- und Umarbeitung von Chorälen zu umfangreichen Orgelstücken durch Variation oder auf imitatorische Weise (Choralfuge). Durch sein Werk *Tabulatura nova* (1624)[3] machte er somit der Epoche des „Kolorierens“ ein Ende und schenkte dem protestantischen Gottesdienst eine wertvolle Bereicherung, da die Ge-

---

[1] Große Gesamtausgabe von Seiffert, 12 Bde. (Breitkopf & Härtel, 1895—1903). — Seiffert, P. Sweelinck (V. f. M. 1891) und S. I. M. Bd. II.

[2] A. Werner, S. Scheidt (S. I. M. I 1900).

[3] Hrsg. von M. Seiffert (Denkmäler d. T. Bd. I 1892). Auswahl für den praktischen Gebrauch von W. Niemann in „Meisterwerke deutscher Tonkunst“ (Breitkopf & Härtel).

meinde, ehe sie sang, von der Orgel aus die Ausdruckskraft des Chorals in seiner ganzen Mannigfaltigkeit erfuhr.

Im weiteren Verlaufe können wir in Deutschland drei Organistenschulen ziemlich scharf unterscheiden. Die erste, südliche, von Italien unmittelbar beeinflußte eröffnen zwei Meister aus der Schule Frescobaldis: Froberger in



Samuel Scheidt.

Wien und Kerll in München. Beide als Protestanten in Sachsen geboren, beide früh nach Österreich gebracht und zur musikalischen Ausbildung nach Rom geschickt und dort zum Katholizismus übergetreten. Der Bedeutendste ist Johann Jakob Froberger.[1] Als Organist am kaiserlichen Hofe lange Jahre tätig, starb er zuletzt (1667) als Lehrer der kunstsinnigen Fürstin

[1] Gesamtausgabe von G. Adler in den Denkmälern d. T. i. Ö. Bd. 4, 6, 10. Eine Auswahl für den praktischen Gebrauch „*Frobergeriana*“ von W. Niemann. Biographie von Fr. Beier (1884

Sibylla zu Mömpelgard. Dazwischen fallen zahlreiche Reisen nach Frankreich, England und Deutschland. Überall erregt er als Virtuose das größte Aufsehen. In Dresden spielt er mit dem berühmten Organisten Weckmann um die Wette. In Paris wird er bei seinem Konzert hoch gefeiert. Auf der Überfahrt nach England plündern ihn Seeräuber aus. Er bettelt sich nach London durch und es gelingt ihm, bei der Tafelmusik zur Vermählungsfeier des Königs als Bälgetreter beschäftigt zu werden. In einem unbewachten Augenblick setzt er sich an die Orgel: da erkennt ihn eine vornehme Dame aus Österreich, seine einstige Schülerin, an seinem Spiel und nun überhäuft man ihn mit Ehren. Seine Toccaten, Fantasien, Capricci sind für die Orgel gedacht und folgen der Weise Frescobaldis, dessen Tendenz an Stelle der kanonischen Nachahmung das Fugato (mit Unterscheidung von *dux* und *comes*) zu setzen, er weiterführt. Mit der kontrapunktistischen Kunst dieses Meisters verbindet er den aus der Lautenmusik hervorgegangenen Stil der französischen Clavecinisten, zu denen er in Paris in persönliche Beziehungen getreten war, und gibt sein Bestes in seinen Klaviersuiten und Variationen. Von den letzteren sind namentlich jene über das Hirtenlied *„Auff die Mayerin“* bekannt geworden. Unter den Suiten, die man als künstlerische Salonmusik nicht übel gekennzeichnet hat, fällt das *Lamento* auf den Tod Ferdinands IV. durch seine entschiedene Programmatik auf und zwar hat der Komponist die Erklärung hier nicht durch Worte sondern durch Randzeichnungen gegeben. Die Skalen des ersten Satzes kommentiert er mit dem Bilde der Himmelstreppe, über die der Höchstselige zu den Engeln eingeht. Die Gigue wird durch die „Krone der Gerechtigkeit“, die Courante durch Kreuz und Weihrauchkessel, die Sarabande durch Ährenfeld und Lorbeerkranz illustriert. Größere programmatische Arbeiten, wie die *Plainte pour passer la mélancolie*, worin er sein Londoner Abenteuer, und eine *Allemande*, worin er eine gefährliche Rheinfahrt schilderte, sind verloren gegangen. Welcher Tiefe des Ausdrucks Froberger fähig war, wird durch sein *Tombeau* auf den Tod seines Freundes Blancheroche bekundet. Froberger hat seine Kompositionen nicht veröffentlicht, hat seine Handschriften überhaupt nur sehr ungern „unter andrer Leute Hände“ gegeben, weil diese damit nichts anzufangen wüßten.[1] Er war eben seiner Zeit vorausgeeilt, und erst ein Menschenalter nach seinem Tode beginnt man einiges von den Werken zu drucken und Händel und Bach sind dann Verehrer seiner Kunst.

Froberger hat am Wiener Hofe einen deutschen Vorgänger gehabt, Wolfgang Ebner und einen italienischen Nachfolger, Alessandro Poglietti, der 1683 während der Belagerung durch die Türken umkam. Zwanzig Jahre vorher hatte er mit einer Suite, der ein deutsches Liedchen zugrunde lag, seinen großen Tag gehabt. Durch charakteristische Variation der einfachen, marschmäßigen Weise ließ er sie als eine Art Huldigungsfestzug

[1] Wohl der „Manieren“, der Verzierungen wegen. Mattheson sagt, daß Froberger seinem Freunde Weckmann eine Suite geschenkt habe, worin alle Manieren gesetzt (d. h. ausgeschrieben) waren, so daß der Empfänger sich in Frobergers Stil versenken konnte.

der Nationen vor dem Monarchen defilieren. Der „*Böhmisch Dudelsack*“, das „*Holländisch Flageolet*“, die „*Bayrische Schalmey*“, der „*Hanaken Ehrentanz*“, der „*Polnische Sabelschertz*“, die „*Ungarische Geigen*“, das „*Steyermarker Horn*“ werden vernehmlich. Und nach dem Vorbilde Frescobaldis nimmt Poglietti Vogelstimmen zu Themen für Capriccios: den Nachtigallenschlag, das Hühnergeschrei.[1] Der nächste bedeutende Organist und Klavierist in Österreich ist der Elsässer Georg Muffat, in Frankreich gebildet, durch die Kriegsunruhen aus Straßburg vertrieben, dann in Diensten der Bischöfe von Salzburg und Passau. 1682 wird er nach Italien mitgenommen, studiert bei Pasquini, befreundet sich mit Corelli. Acht Jahre später erscheint sein Werk *Apparatus Musico-Organisticus*, worin Orgel- und Klaviermusik deutlich geschieden sind und wo er die Stilelemente der französischen und italienischen Schule, die bei Froberger noch streng getrennt waren, sich gegenseitig durchdringen und verschmelzen läßt.[2]

In dem Sohne dieses Meisters, dem Wiener Hoforganisten Gottlieb Muffat (1690—1770), dessen Hauptwerk die „*Componimenti Musicali*“ (1739)[3] sind, erreicht die österreichische Schule ihren Höhepunkt. Das Werk enthält Suiten, die von Couperin beeinflußt sind, aber in der Idealisierung der Tanztypen noch einen Schritt weiter gehen. Muffat verzichtet darauf, die einzelnen Sätze seiner Suiten durch Variation einer Melodie zu gewinnen. Er beginnt mit einer Ouvertüre nach Lullyschem Vorbild oder mit einer Fantaisie, die die einer Scarlattischen Ouvertüre gleicht. Dann kommt als Kern die alte Suitenordnung: Allemande, Courante, Sarabande. Daran erst reiht er die modernen Tänze (Rigaudon, Menuett, Bourée und die englische Hornpipe) nebst den Charakterstücken und eine Gigue bildet gewöhnlich den Abschluß. Er vereinigte so die formalen Errungenschaften dreier Nationen, und der Reichtum und die Kraft seiner Phantasie lassen ihn seinen Vorgängern weit überlegen erscheinen. Er eröffnet auf dem Gebiete der Klaviermusik die Epoche der deutschen Weltherrschaft.

Ein zweiter Mittelpunkt der Tastenmusik ist München, wo Kaspar Kerll (vordem in Wien) die Führung hat. Wenn auch nicht mehr unmittelbarer Schüler Frescobaldis, ist er zu Rom doch aus dessen Schule hervorgegangen. Seine Toccaten und Fantasien gehören der Orgel zu. Berühmt war namentlich seine *Modulatio organica* (1686). In seinen Klaviersachen, den berühmten Capriccien über den Kuckucksruf, seiner Schilderung einer Schlacht usw., neigt er zur Programmusik.[4] Sein bedeutendster Schüler war Fr. X. A. Murschhauser.

Die kleinen süddeutschen Zentren stehen natürlich zumeist unter dem Einfluß der Großen. Unmittelbar von Italien her angeregt ist Anton Scherer in Ulm; von Muffat: Johann Speth in Augsburg (*Ars magna* 1693); von

[1] Ausgabe von Botstiber in den Denkmälern d. T. i. Ö. Bd. XIII.

[2] Hrsg. von Luntz in den Denkmälern d. T. i. Ö. Bd. XII (1904).

[3] Hrsg. von G. Adler in den Denkmälern d. T. i. Ö. Bd. III.

[4] Hrsg. von Sandberger in den Denkmälern d. T. i. Bayern. Bd. II.

den Franzosen: Johann Kaspar Ferdinand Fischer, von dem wir nur wissen, daß er im Dienste des Markgrafen Ludwig von Baden zu Schlackenwerth in Böhmen lebte. Fischer mit seinen kecken, lebensprühenden, deutsches Empfinden in die Formen des französischen Ballets fassenden Suiten („*Musicalisches Blumen-Büschlein oder Neu eingerichtetes Schlagwerklein* 1696“) und seinen Orgelsachen (*Ariadne Musica* 1715) gehört zu den bedeutendsten Meistern jener Zeit.

Dem Einfluß von der Donau her unterlag auch Nürnberg, nur daß man dort in der bürgerlichen Atmosphäre nicht die großen, klaren, plastischen Formen pflegte wie bei den Wiener und Münchner, in höfischen Kreisen schaffenden Meistern. Eine hervorragende Stellung nimmt nur Johann Pachelbel (1653 bis 1706) ein, der in Wien bei St. Stephan unter Kerll Organistengehilfe gewesen, dann auf den Orgelbänken von Erfurt, Stuttgart, Gotha tätig, bis zu seinem Tode Organist an der Sebalduskirche seiner Vaterstadt wirkte. In Nürnberg erschien auch sein Werk *Hexachordum Apollinis* (1699),[1] Variationen über sechs Arien für Orgel oder Klavier. Die Variationen sind dadurch charakterisiert, daß sie sich innerhalb der harmonischen Grundlagen der Melodie halten, diese Melodie bloß figurieren, nicht etwa in die Mittelstimmen versetzen. Die Figuration übernimmt abwechselnd die rechte und die linke Hand. Seine geschichtliche Bedeutung liegt in seinen Orgelsachen,[2] Präludien, Toccaten, Fantasien, vor allem aber in seinen Orgelchorälen bezw. darin, daß er, der Vielgewanderte, die Errungenschaften des Südens nach Mitteldeutschland brachte. In diesem Punkte setzten seine Schüler, die beiden Brüder Johann Krieger aus Nürnberg, von denen der eine in Weißenfels, der andere in Zittau endete, sein Lebenswerk fort.



Jean Adam Reinken (1623—1722).

Im Norden hingegen, der nach Hamburg als seiner geistigen Hochburg blickte, pflegten die Orgel- und Klavierkunst die obengenannten Schüler Sweelincks. Die Schüler derselben bilden eine zweite Generation großer

[1] Hrsg. von Seiffert in den Denkmälern d. T. i. Bayern. Bd. II.
[2] Hrsg. von Seiffert und Botstiber in den Denkmälern d. T. i. Ö. Bd. VIII.

Organisten: Der Thüringer Matthias Weckmann (1621—74), der aus dem Elsaß stammende Jean Adam Reinken (1623—1722), beide einst Mitschüler bei Prätorius und Scheidemann, beide in Hamburg wirkend. Neben ihnen zu Lübeck der etwas jüngere Däne Johann Buxtehude 1637—1707). Diese Meister, alle gekennzeichnet durch eine merkwürdige naturromantische Phantastik, kühne, chromatische Harmonik, formelles Zerfließen und Vorliebe für klangkoloristische Wirkungen, komponieren in großen, virtuosen Formen. Nord und Süd gehen in dieser Hinsicht parallel, aber der Stil, der Ausdruck ist natürlich ganz verschieden „wie Mittagsonne und Abendrot". Auffällig bei den Norddeutschen ist der Gebrauch des Pedals, das sich nicht auf ausgehaltene oder langsam fortschreitende Töne beschränkt, sondern mit den übrigen Stimmen an Hurtigkeit wetteifert.

Eine Zwitterstellung zwischen Nord- und Mitteldeutschen nimmt endlich Georg Böhm ein, auch ein Thüringer, der als Organist zu Lüneburg eine besondere Art der Choralvariation ausübte. Ihm gibt der Choral, dessen Grundzüge ein Pachelbel nicht zu verändern wagte, bloß den gefügigen Stoff für die mannigfachen Tonspiele, die er daraus entwickelt und zwar nicht wie Pachelbel mittelst frei erfundener, sondern aus dem thematischen Material des Chorals selbst abgeleiteter Stimmen. In seinen Suiten steht er stark unter dem Einfluß der französischen Klaviermusik.

Zu den mitteldeutschen Organisten ist J. R. Ahle in Mühlhausen, Wolfgang Karl Briegel in Darmstadt, J. Chr. Bach in Eisenach, Friedrich Wilhelm Zachau in Halle zu rechnen. Dann der Schüler Pachelbels: Johann Heinrich Buttstedt in Erfurt (*Musikalische Klavierkunst und Vorratskammer* 1713), Daniel Vetter in Leipzig (*Musikalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit* 1709—13). Abseits steht der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau (1660—1722),[1] der gleich Fischer die französische Suite kultivierte (*Neue Klavierübung*, 2 Teile 1689 und 1695) und im zweiten Teil dieses Werkes eine „*Sonate aus dem B*" brachte, die erste Klaviersonate, die freilich von dem, was man heute darunter versteht, sehr verschieden und bloß eine Übertragung der Form der Kammersonate auf das Klavier ist. Daß er diesem ersten Versuch bald eine Anzahl weiterer nachschickte (*Frische Klavierfrüchte* 1696) beweist, daß er damit Beifall fand. Sein letztes Werk waren die „*Biblischen Historien*" (1700), welche die Geschichte von David und Goliath, von dem mittelst Musik kurierten Saul, von Jakobs Heirat, von der Wiedergenesung des Hiskias, von Gideon, von Jakobs Tod und Begräbnis in naiven Tonmalereien abschildern. Zur Charakteristik dieser Programmsonaten sei hier die Erläuterung der ersten, wie sie Kuhnau beigibt, mitgeteilt.

Der Streit zwischen David und Goliath.

exprimiret 1. Das Pochen und Trotzen des Goliaths.

2. Das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheuligen Feindes" (mit Benützung der Choralweise: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir.")

[1] Hrsg. von Päsler in Denkmäler d. T. Bd. IV).

3. Die Hertzhaftigkeit Davids, dessen Begierde dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen, und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hüllffe.
4. Die zwischen David und Goliath gewechselte Streit-Worte und den Streit selbsten, darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert, und er dadurch gefallet und gar getödtet wird.
5. Die Flucht der Philister, ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen, und sie mit dem Schwerte erwürgen.
6. Das Frolocken der Israeliten über diesem Siege.
7. Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musicirte Concert.
8. Und endlich die allgemeine, in lauter Tantzen und Springen sich äußernde Freude.

Die Sonaten Kuhnaus galten lange Zeit als die ältesten Erscheinungen der Programmusik. Man weiß heute, daß dies nur in bezug auf die detaillierte Ausführung des Programms zutrifft und daß die Schilderung und Tonmalerei gerade in der Klaviermusik vor Kuhnau schon eine große Rolle spielt.

2. Violinmusik.

Die Entwicklung der Geigenliteratur hat sich hauptsächlich auf italienischem Boden bewegt und die Konzertmeisterstellen an den deutschen Höfen wurden bis ins 18. Jahrhundert mit ausländischen Virtuosen besetzt. So sind Farina, Veracini, Volumier in Dresden, Torelli in Wien, Corelli, Abaco in München, Nardini und Ferrari in Stuttgart gewesen. Doch hat auch Deutschland ziemlich früh namhafte Geiger und Komponisten für die Geige hervorgebracht. Einer der ältesten ist Johann Schop in Hamburg, um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Der Lübecker Thomas Baltzar erregte durch sein bravouröses Spiel 1661 zu London großes Aufsehen und wurde dort so sehr fêtiert, daß er an den Folgen des vielen Trinkens starb. Johann Fischer, ein Schwabe, ist sodann als der Typus eines reisenden Virtuosen anzusehen. Er war ein Meister der Scordatur, d. h. der durch Umstimmen von Saiten zu gewinnenden Effekte. Der Thüringer Johann Jakob Walther wirkt zu Dresden (*Scherzi da Violino* 1676) und Mainz (*Hortulus Chelicus*, 1688) und ist merklich von Farina beeinflußt. Daher seine Vorliebe für Imitation von Vogelstimmen: Kuckuck, Hahn, Henne, Nachtigall. Weitaus der Bedeutendste aber ist der Deutschböhme Heinrich J. Fr. Biber, der zu Kremsier und Salzburg in bischöflichen Diensten stand, dabei Kunstreisen nach Italien und Frankreich unternahm und vom Kaiser später sogar geadelt wurde. Sein



Heinrich Biber (1644—1704).

Hauptwerk sind die *Sonatae Violino Solo* (1689), die noch vor den Kammer- und Kirchensonaten Corellis herauskamen. Eine andere Gruppe von Sonaten bildet eine Illustrierung des Lebens Jesu, und zwar bedient sich Biber hier wie Froberger des Mittels der bildlichen Veranschaulichung an Stelle einer programmatischen Erläuterung durch Text oder Überschriften. Diese Tonstücke entfernen sich weit von der naiven Tonmalerei Kuhnaus und geben nur die Stimmung des Bildes oft in ergreifender Weise wieder. Die Eigentümlichkeit der deutschen Geiger, die Vorliebe für doppelgriffiges Spiel und Scordatur zeigen Bibers Werke[1] in hervorragender Weise.

Daneben läßt sich eine andere etwas jüngere Gruppe deutscher Geiger verfolgen, die, wie sie ihre Ausbildung in Italien selbst empfangen hat, den monophonen italienischen Violinstil pflegt. So Nikolaus Adam Strungk, den wir schon als Opernkomponisten zu Hamburg und Leipzig kennen, den der Herzog von Hannover zum Kammerorganisten und Domherrn ernannte. Er starb als Hofkapellmeister in Dresden. Dann Joh. Ad. Birkenstock zu Eisenach und Johann Georg Pisendel, Konzertmeister in Dresden († 1755).

Ein im 17. Jahrhundert auch von Dilettanten viel gespieltes Instrument war die Kniegeige (Gambe),[2] die zwar aus Italien stammte, ihre besten Virtuosen aber in England hatte. In Deutschland ist ihr erster namhafter Vertreter der auch als Dichter geschätzte David Funk, ein verbummeltes Genie, das auch wirklich in der Gosse endete. Dann August Kühnel (*Partite ad una ò due Viole da Gamba 1698*),[3] Johann Schenk (*Scherzi musicali* um 1692) und Ernst Christian Hesse († 1762).

Das Violoncell wurde in die Orchester erst am Ende dieses Zeitraums eingeführt. In der Wiener Hofkapelle seit 1680, in der Dresdner 1709, in Paris erst 1727.

Somit ist der geschichtliche Hintergrund skizziert, von dem sich nun die beiden Kolossalgestalten der Musikheroen abheben, so daß wir sie begreifen, wie sie aus der geistigen und musikalischen Kultur ihres Zeitalters herauswachsen, aber auch darüber hinausragen und eine eigene Epoche heraufführen: Händel und Bach.

Georg Friedrich Händel[4]

wurde am 23. Februar 1685 zu Halle geboren. Sein Vater, der es vom Barbier zum Feldscheer in fürstlichen Diensten gebracht hatte, sah die frühzeitig sich äußernden musikalischen Neigungen des Kindes sehr ungern und eine Zeitlang mußte der Knabe auf seinem Clavichord heimlich auf dem Dach-

[1] Ausgabe in den Denkmälern d. T. i. Ö. Bd. V und XII von Labor und Luntz.

[2] Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba (Leipzig 1905).

[3] Neuausgabe für Cello im Dreililienverlag.

[4] Chrysander, G. Fr. Händel (Leipzig 1838—67). Dieses unvollendete Monumentalwerk reicht nur bis 1740. — Gervinus, Händel und Shakespeare (1868). — Volbach, G. Fr. Händel (Berlin 1898). — Über Händel-Porträts vgl. Jahrbuch Peters III. 1898.

boden üben. Als aber Vater Händel einst nach Weißenfels zu Hofe befohlen war, wo unter den kunstfreundlichen Herzögen ein reges Musikleben herrschte, erregte das große Talent des Kleinen Aufsehen und der Herzog selbst legte sein Wort ein, daß das Wunderkind regelrechten Unterricht in der Tonkunst erhalte. Freilich sollten dadurch die wissenschaftlichen Studien nicht leiden dürfen. Der Hallesche Organist Zachau wurde sein Lehrer[1] und legte den Grund zu Händels solider kontrapunktistischer Musikerbildung. Mit



Georg Friedrich Händel.

elf Jahren erregte er als Pianist und Generalbaßspieler schon die Bewunderung des Berliner Hofes und den Neid des italienischen Maestro Bononcini. Nur die Rücksicht auf den Wunsch des Vaters bewog ihn, auch nach dessen Tode an der Universität noch Jura zu studieren, und erst als sich ihm in seiner Vaterstadt eine Organistenstelle an der Hauptkirche darbot, entschloß er sich und sattelte zur Musik um. Kaum ein Jahr auf diesem Posten, wurde es ihm zu eng in Halle und er wandte sich nach jenem musikalischen Zentrum,

[1] Er blies damals auch die Oboe.

das durch seine Nationaloper und Kirchenmusik einen jungen deutschen Musiker damals am stärksten locken konnte: nach Hamburg.

Mattheson, mit dem er dort Freundschaft schloß, erzählt, er habe damals „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten“ à la Zachau komponiert, „ohne rechtes Geschicke, obwohl sie eine vollkommene Harmonie hatten. Er war stark auf der Orgel: stärker als Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, wußte aber wenig von der Melodie“. Dies zeigt sich noch in der *Johannespassion*, die er 1703 auf einen Text von Postel komponierte. Am Theater wurde Händel als zweiter Geiger engagiert, rückte aber bald zum Cembalisten vor. Dem liederlichen Leben der Hamburger Künstlerkreise blieb er ferne.

Mit dem eitlen Mattheson mußte er freilich ein Duell auf offenem Gänsemarkt ausfechten, doch versöhnten sich die Gegner schließlich. Seine Oper „*Almira*“ machte Händel dann zum Helden des Tages,[1] so daß Keiser anfing, eifersüchtig auf ihn zu werden. Allein Händel hatte gemerkt, daß die Hamburger Kunst ihm das, was er zu seiner Vollendung brauche, nicht geben könne und reiste daher mit seinen Ersparnissen direkt nach Italien.

Rom und Florenz sind seine nächsten Ziele. Er wird hier zunächst als Klavierspieler anerkannt. Auf die Eindrücke der neuen sonnigen Welt, die ihn umgibt, antwortet er zunächst mit Psalmenkompositionen.[2] Unterdessen saugt er mit offenen Sinnen die Zauber des Südens und seiner jungen, blühenden Kunst in sich ein. In Florenz wird seine Oper „*Rodrigo*“ glänzend aufgenommen und das ermutigt ihn, sein Auge auf Venedig zu richten, für dessen Karneval er seine „*Agrippina*“ schreibt. Bei einem Maskenfest, dem auch die Zelebritäten der Kunstwelt beiwohnen, setzt er sich an den Flügel, aber schon nach wenigen Takten springt Scarlatti auf: „Das ist entweder der berühmte Sachse oder der Teufel!“ Die Premiere der Oper, deren Hauptpartie die berühmte, für ihn entflammte Sängerin Tesi singt, wird ein Triumph für ihn. Händel hat hier den Stil der italienischen Oper bereits in großartiger Weise gemeistert. Prinz August von Hannover, der der Vorstellung beiwohnte, wollte ihn damals in seiner Begeisterung gleich nach Hause und nach London mitnehmen, aber Händel schob die Entscheidung auf. Er wollte den goldenen Freudenbecher Italiens erst bis zur Neige leeren. Von Venedig ging es nach Rom zurück, wo der Papst die Oper allerdings sistiert hatte. Desto mehr blühte die Konzertmusik in der Gesellschaft der Arkadier, in den Akademien des Kardinals Ottoboni. Händel wurde überall mit größter Auszeichnung empfangen und schrieb für all die fürstlichen Mäzene und Gönner mehrere Oratorien,[3] Schäferspiele und Kantaten. Namentlich die beiden Scarlatti brachten ihm bewundernde Freundschaft entgegen. Mit Alessandro mußte er im Palazzo Ottoboni sogar einen musikalischen Wettstreit ausfechten,

[1] Zwei weitere: „*Nero*“ und „*Florindo und Daphne*“ sind bloß dem Namen nach bekannt. Sie dürften wie die „Almira“ dem Vorbilde Keisers nachstreben.

[2] „*Dixit Dominus*“, „*Nisi Dominus*“, „*Laudate pueri*“.

„*Resurrezione*“ und „*Trionfo del tempo*“.

wobei sich der Italiener im Orgelspiel selbst für besiegt erklärte, indessen der Kampf auf dem Klavier unentschieden blieb. Die Scarlatti begleiteten ihn auch im Sommer 1709 nach Neapel, wo das Pastorale „*Aci, Galatea e Polifemo*", viele Kanzonen und Terzetten entstanden und wo sich der Rhythmus der Siciliane unvergeßlich seinem Ohre einprägte. Im Herbst ging es dann an die Heimreise und noch in Venedig erhielt er die Berufung zur Nachfolgerschaft Steffanis als Leiter der Hofkapelle zu Hannover. Auch ein sofortiger Urlaub nach London wurde ihm bewilligt.

In England hegte man von Anfang an eine Vorliebe für Maskenspiele (masks) und Schauspiele mit musikalischen Einlagen. Die englischen Komponisten wetteiferten in der Komposition von Bühnenmusiken zu Shakespeares Dramen. Doch kamen seit 1660 italienische Operntruppen herüber und im selben Jahr bestieg Karl II. den Thron, ein entschiedener Förderer französischen Wesens, französischer Musik. Da erstand den Briten in Henry Purcell (1658—85) ein großes Talent, das in Opposition gegen das Franzosentum sich dem italienischen Kunststil anschloß. So in der Oper „*Dido*", worin er auch durch eine stärkere Heranziehung des Chors imponierte, anderseits freilich die Einzelgesänge mit Koloraturen überlud. Er brachte aber auch eine gesunde, volkstümliche Melodik mit und in seinem reifsten Werk „*King Arthur*" [1] näherte er die Oper durch Einführung des gesprochenen Dialogs dem Geschmack seiner Landsleute. Diese Ansätze zu einer englischen Nationaloper verkümmerten nach Purcells frühem Tode, die italienische Oper gewann die Oberhand, und Händel sollte es sein, der ihre Herrschaft in London dauernd befestigte.

Nachdem er sich als Klaviervirtuose bei Hofe glänzend eingeführt hatte, brachte ihm der Inhaber des Haymarket-Theaters, Aaron Hill, den Entwurf einer Oper: „*Rinaldo*". In 14 Tagen war die Komposition vollendet, am 24. Februar 1711 fand die Aufführung statt, mit unerhörtem Erfolge. Der Verleger Walsh verdiente 10000 Taler an den Arien allein. Diese hat Händel allerdings vielfach seinen älteren Arbeiten entnommen. Noch heute singt man das berühmte „*Lascia ch'io pianga*". In der Gartenszene imitiert Händel Nachtigallengesang (2 Flöten und Pikkolo).

Nur ungern kehrte der Meister an seinen Dienstort Hannover zurück, wo die Oper sistiert war, aber wenigstens ein gutes Orchester mit vorzüglichen Oboern zur Verfügung stand. Er schrieb hier ein Concerto grosso für Oboe und Streicher, die von italienischer Süßigkeit getränkten zehn Kammerduette, dann neun deutsche Lieder mit obligater Violine oder Oboe. Wiederholt besuchte er London, brachte dort mit wechselndem Glück neue Opern heraus, „*Pastor Fido*" und „*Teseo*", und schrieb zu den Friedensfeierlichkeiten nach dem Utrechter Frieden ein *Tedeum* und den Psalm *Jubilate*, wobei er sich das in England populäre Tedeum Purcells in der äußeren Anlage zum Muster nahm. Im Rausch der ihm erwiesenen Ehren, im anregenden Umgang

[1] Seine Werke gibt seit 1876 die Londoner Purcell-Gesellschaft neu heraus.

mit den bedeutendsten Geistern der Weltstadt vergaß Händel zuletzt die Rückkehr nach Hannover.[1]

Da starb 1714 die Königin und den Thron bestieg als Georg I. — der Kurfürst von Hannover. Es gelang Händel jedoch, seinen erzürnten Herrn durch eine Serenade zu versöhnen, die als „*Wassermusik*“ bekannt ist, weil sie dem König bei einer Spazierfahrt auf der Themse vom Ufer aus vorgespielt wurde. Im Jahre 1716 begleitete er den König nach Hannover, machte einen Abstecher in die Heimat und komponierte Brockes' *Passion*. Nach London zurückgekehrt, trat er an die Spitze der ausgezeichneten Kirchenkapelle des Herzogs von Chandos, für die er seine berühmten 12 *Chandos-Anthems*[2] und ein *Tedeum* in B schrieb und eine geistliche Oper (Oratorium): „*Esther*“. Auch das Schäferspiel „*Acis und Galatea*“, sowie die „*Grobschmied-Variationen*“ für Klavier entstammen dieser Periode.

Sie fand ihr Ende durch die Berufung Händels an das vom Hof 1719 begründete neue Theater, die Royal academie of music. Händel engagierte ein glänzendes Ensemble und London geriet in den Taumel eines fashionablen Opernlebens mit all seinen äußeren Sensationen.[3] Da, in der zweiten Season trat jener Bononcini als Kapellmeister bei ihm ein, dessen Mißgunst er schon als Knabe erfahren hatte und der sich nun als gefährlicher Intrigant und Rivale entpuppte. Das Publikum teilte sich in zwei Parteien. Man spielte einen gegen den andern aus und zwang sie, je einen Akt der Oper „*Muzio Scaevola*“ um die Wette zu komponieren. Endlich gelang es Händel mit „*Giulio Cesare*“ 1724 einen Erfolg zu erzielen, der den Gegner mundtot machte. Er verschwand aus London. Zwei Jahre später entbrannte ein ähnlicher Streit zwischen den beiden Primadonnen Bordoni und Cuzzoni, der bei offener Szene in Tätlichkeiten ausartete und viel dazu beitrug, das Ansehen der italienischen Oper bei den Gebildeten tief zu untergraben.

Der plötzliche Tod des Königs unterbrach das Opernspielen, und Händel erhielt den Auftrag, die Festmusik für den Regierungsantritt des neuen Herrn zu komponieren. Er schrieb die vier großartigen *Krönungsanthems*. Kaum konnten die Theater sich wieder öffnen, so drohte eine neue Gefahr. Eine nationale Strömung, die sich in England schon früher gegen die vom Hof begünstigte italienische Oper kehrte, fand nun ein Ventil in einem neuen Volkstheater, das ein neues Genre, das Singspiel, pflegte und mit dem gesprochenen Dialog eine altenglische Tradition wiederbelebte. Die musikalischen Einlagen waren entweder Volksmelodien oder in deren Art komponierte Lieder. Das erste Erzeugnis nannte sich *Beggars opera* (Bettleroper), war von dem witzigen Gay verfaßt, von dem anglisierten Deutschen Pepusch musikalisch redigiert, bedeutete eine Parodie der italienischen Oper, erregte

[1] Er begann damals die Oper „*Amadis*“.

[2] Anthem bedeutet im Englischen so viel wie „Motette“.

[3] Händel schrieb für dieses Theater jedes Jahr eine oder zwei Opern: „*Radamisto*“ 1720) „*Floridante*“, „*Ottone*“, „*Flavio*“, „*Cesare*“ und „*Tamerlan*“, „*Rodelinde*“, „*Scipio*“ und „*Alexander*“.

durch satirische Ausfälle gegen den verhaßten Premierminister ungeheure Sensation und fand solchen Zulauf, daß die Akademie ihre Pforten schließen mußte.[1]

Händel rief nun im Verein mit dem Impresario Heidegger eine „Neue Akademie" ins Leben, an der er geschäftlich beteiligt war, reiste 1729 nach Italien und brachte ein gutes Sängerpersonal mit. Allein eine Erhöhung der Preise verstimmte das Publikum, die Sänger, voran der Kastrat Senesino, zeigten sich widerspenstig und als Händel energisch den Herren zeigte, fielen sie von ihm ab und gründeten mit Hasse und Porpora als Dirigenten, Senesino



The beggars Opera. Satirisches Bild von Hogarth.

und Farinelli als Hauptsängern, ein Konkurrenzunternehmen. Das Königspaar zwar blieb Händel treu, der Prinz von Wales mit der Mehrheit des Adels jedoch hielten zur Sezession und hatten es geradezu auf den Ruin des deutschen Meisters abgesehen. Er mußte übrigens nach Ablauf des Vertrages das Haymarket-Theater den Gegnern räumen und nach dem Coventgarden übersiedeln. Vergebens entfaltete er eine fieberhafte Tätigkeit, komponierte außer vierzehn Opern[2] die Oratorien „*Athalia*" (1733) für eine Universitäts-

[1] In diese Periode fallen die Opern „*Admeio*" und „*Ricardo I.*" (1727), „*Siroe*" und „*Tolemeo*".

[2] „*Lotario*" (1729), „*Partenope*", „*Poro*", „*Ezio*" und „*Sosarme*", „*Orlando*", „*Ariadne*" und „*Orest*" und „*Ariodante*", „*Alcina*", „*Atalanta*", „*Giustino*", „*Arminio*", „*Berenice*".

feier in Oxford und „*Das Alexanderfest*" (1736), spielte öffentlich Orgel (meist seine eigenen *Orgelkonzerte*) und gab seine *Oboenkonzerte* und *Klavierfugen* heraus. Aber das Theaterunternehmen riß ihn in den Abgrund. 1737 war sein Bankerott besiegelt, alle seine Ersparnisse dahin. Da brach auch seine Riesenkonstitution zusammen, bis eine Gewaltkur zu Aachen sie wieder herstellte.

Damit ist der entscheidende Moment in Händels Leben markiert. Schon 1732 hatte er seine geistliche Oper „*Esther*" auf der Bühne aufgeführt, aber auf Gebot des Bischofs ohne Aktion. Der starke Eindruck hatte ihn dann bewogen, gleich eine zweite solche Schöpfung, „*Debora*", folgen zu lassen und dabei von vornherein auf eine szenische Darstellung zu verzichten. Jetzt aber widmete er seine beste Kraft diesem Genre, dem Oratorium, das er auch keineswegs bloß auf geistliche Stoffe beschränkte. „*Saul*" und „*Israel in Egypten*" entstanden und wurden im Haymarkettheater in der Fastenzeit gegeben. Daneben schuf er die *Cäcilienode*, die *Concerti grossi*, die selbst jene Corellis in Schatten stellten, 1740 ein allegorisches Oratorium: *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* und im folgenden Jahre den „*Messias*". Auch einige Opern hat er sich noch abgerungen,[1] darunter den „*Serse*", dessen herrliche Altarie, ein Prachtexemplar großblütiger Melodik, wenigstens unter dem Namen „Largo" altberühmt ist.

Die Stimmung in London war fortdauernd gegen ihn, so daß er das letztgenannte Werk in Dublin zum Besten der Gefangenen in den Stadtkerkern herausbrachte. Die Begeisterung der Iren — sehr im Gegensatz zu London — erfrischte des Künstlers Gemüt. Mit erstaunlicher Schaffenskraft vollendete er nun die Oratorien „*Samson*", „*Semele*", „*Joseph und seine Brüder*", „*Belsazar*" und „*Herakles*", neben dem *Dettinger Tedeum*, aber all sein Fleiß konnte einen zweiten Bankerott nicht mehr aufhalten. Da brachte der zur Feier des Sieges bei Culloden komponierte „*Judas Maccabäus*" (10. April 1747) endlich die große Wendung. Im Genuß unangefochtenen Ruhmes und bald erneuten Wohlstandes schuf er noch die Oratorien „*Josua*", „*Alexander Balus*", „*Theodora*" und „*Jephtha*" (1751), sowie als Gelegenheitsarbeiten die „*Feuermusik*" (für ein großes Feuerwerk), in deren Schluß hinein Kanonen donnern, und die Kantate „*Die Wahl des Herakles*". Zu seinen Oratorien, die er mit einem für jene Zeit großartigen Tonkörper (80 Sänger, 100 Instrumentalisten) in der Fastenzeit abhielt, drängte sich das Publikum, sie bildeten fortan die Höhepunkte der Season. Übrigens hat Händel die Erträgnisse des „Messias", den er vierunddreißigmal in London von der Orgel aus dirigierte, stets wohltätigen Zwecken gewidmet.

Während der Komposition des „Jephtha" hatte sich ein Augenübel eingestellt, das anfangs 1753 zur Erblindung führte. Im Schaffen behindert, konnte sich der greise Meister nur der Revision seiner älteren Werke widmen. Ehrfürchtig sahen ihn die Londoner, wie er, von einem Knaben geleitet, die

[1] „*Faramondo*" (1738), „*Serse*", „*Severo*", „*Jove*", „*Imeneo*", „*Deidamia*".

Orgeltreppe hinaufstieg, um in seinen Oratorien wenigstens den Orgelpart zu spielen, so noch am 6. April 1759. Acht Tage später ereilte ihn der Tod, an einem Karfreitag, wie er sich's gewünscht hatte. Er ruht in der Westminsterabtei unter dem Marmordenkmal Roubilliacs neben den Großen seiner Adoptivheimat.

Das Gesetz von der Duplizität der geschichtlichen Ereignisse hat sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in dem Nebeneinander der großen deutschen Heroen, Händel und Bach, erfüllt. Seit dem 16. Jahrhundert saß das Musikergeschlecht der Bache breit im Thüringer Lande verzweigt, aber durch einen regen Familiensinn nahe verbunden, und hatte die meisten Kantoreien, Organistenämter und Stadtpfeifereien um Arnstadt, Erfurt und Eisenach inne. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts hießen die Stadtpfeifer zu Erfurt „die Bache", obwohl dort kein Musikus dieses Geschlechtes mehr am Leben war. An bestimmten Jahrestagen kam man zur Beratung gemeinsamer Angelegenheiten zusammen, und an diesen „Familientagen" fehlte es natürlich auch an musikalischen Betätigungen nicht. Mit Chorälen wurde begonnen, und übermütige Quodlibets (wobei man weltliche Lieder durcheinander sang) bildeten das initium fidelitatis[1]. Auch ihre künstlerischen Traditionen bildeten ein Geistesband, und es ist bezeichnend, daß keiner der Bache je Italien besucht hat. In der Zeit des großen Krieges hatten sie der deutschen Tonkunst zwei Meister wie Christoph und Michael geschenkt, jener der weltlichen, dieser der religiösen Muse zugetan.[2] Und in dem Enkel dieses Christoph erwuchs dann der Weltmusik das Genie eines

Johann Sebastian Bach[3],

der alle Tüchtigkeiten des Geschlechtes wie in einem Strombette vereinigt. Er war am 21. März 1685 als Sohn eines Stadtmusikus zu Eisenach geboren. Sein Vater, der ihm noch den ersten Violinunterricht erteilt hatte, starb früh, und sein älterer Bruder Johann Christoph, Organist in Ohrdruf, ein gewesener Schüler Pachelbels, übernahm die weitere Erziehung. Sie war streng genug. So wurde ihm die Benutzung einer dem Bruder gehörigen Notenhandschrift von Orgelstücken Pachelbels, Kerlls, Frobergers versagt, er mußte sie heimlich, nachts beim Mondschein abschreiben und als dies entdeckt wurde, nahm man ihm den mühsam erworbenen Schatz wieder ab. Später kam er dank seiner guten Stimme als honorierter Sängerknabe an die Michaelisschule zu Lüneburg, wo ihn das Vorbild Georg Böhms förderte. Die Sommerferien wurden gewöhnlich zu Wanderungen benützt, nach Hamburg zum Orgelmeister Reinken,

[1] Vergl. die höchst lebendige Schilderung eines solchen Familientags in K. Söhles Novelle: „Bach in Arnstadt" (Berlin 1900).

[2] Ein Verzeichnis der vorhandenen musikalisch-schöpferischen Leistungen der Bache gibt das Bach-Jahrbuch.

[3] Literatur: Ph. Spitta, J. S. Bach, 2 Bde. (1873—80); Ph. Wolfrum, J. S. Bach (Berlin 1906).

Stammtafel der Musikerfamilie Bach.

Hans (geb. um 1520)
1561 Mitglied der Gemeindevormundschaft zu Wechmar bei Gotha

Veit[1]
Müller zu Wechmar, Ende des 16. Jahrhunderts

- *Hans* (weltl. Musiker)[2]
  - *Johann* — die Erfurter Linie
    - *Ägidius*
      - *Joh. Bernhard* (1676–1749)
        - *Joh. Ernst* (1723–77)
  - *Christoph* (weltl. Musiker)
    - *Georg Christoph*
    - *Ambrosius* (1645–95)
      - *Joh. Christoph* (1671–1721)
      - ***Johann Sebastian*** (1685–1750)
        - *Wilh. Friedemann* (1710–84)
        - *Karl Phil. Emanuel* (1711–88)
          - *Johann Sebastian* Maler
        - *Joh. Gottfr. Bernhard* (1715–39)
        - *Joh. Christoph Friedrich* (1732–95) der „Bückeburger“
          - *Wilhelm Friedrich Ernst* (1759–1845)
        - *Johann Christian* (1735–82) der „Mailänder“ oder „englische“
      - *Johann Jakob* (1682–1722)
    - *Johann Christoph* (1645–96)
  - *Heinrich* Kirchenmusiker (1615–92) — die Arnstädter Linie
    - *Christoph* (1642–1703)
      - *Nikolaus* (1669–1753) Universitätsmusikdirektor zu Jena
    - *Michael* (1648–94)
      - *Maria Barbara* Erste Frau J. S. Bachs (1688–1720)
- *Lips* (Kirchenmusiker) — die Meininger Linie
  - *Joh. Ludwig* Hofkantor
    - *Gottlieb Friedrich* Organist und Maler (1714–85)
      - *Johann Philipp* (1752–1846) Maler und Musiker.
  - *Nikolaus Ephraim*

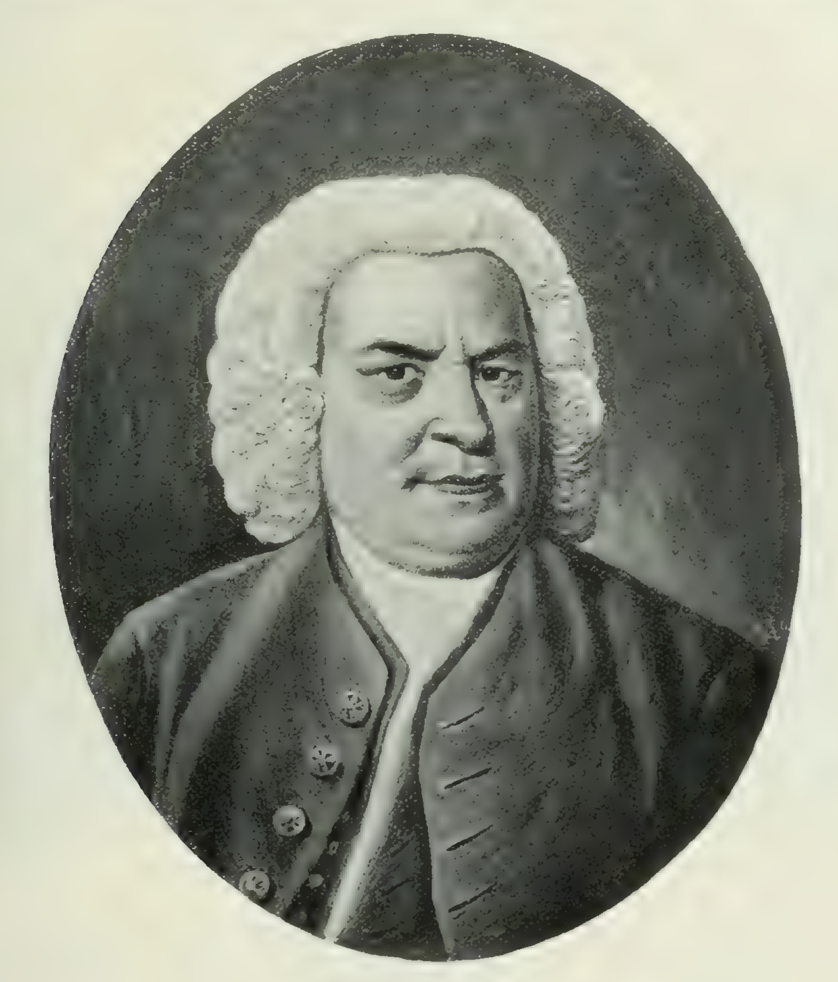
[1] Von ihm sagt die Bachsche Familienchronik: „Er hatte sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (einer Art Gitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielt. Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben! Wiewohl er doch dabei den Takt sich hat *imprimieren* lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.“ Veit wanderte einmal nach Ungarn aus, kehrte aber wieder in die Heimat zurück, als er dort die Freiheit zur Bewahrung seines protestantischen Glaubens nicht fand.

[2] Ein Holzschnitt zeigt ihn, die Geige streichend, mit einer großen Schelle auf der linken Schulter, und darunter die Verse:

Hie siehst du geigen Hansen Bachen
Wenn du es hörst, so mußt du lachen.
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachens Bart.

nach Cleve, wo am herzoglichen Hof französische Tanz- und Klaviermusik gepflegt wurde.

Nach dem Abgang von der Schule wurde Bach, da ihm die Mittel zum Universitätsstudium fehlten, 1703 Geiger in der Weimarer Hofkapelle, folgte aber noch im selben Jahr einem Ruf als Organist nach Arnstadt. Hier



Johann Sebastian Bach.
Nach Haußmanns Gemälde gestochen von Bollinger 1802.

entwickelt er sich zum großen Orgelspieler und betätigt sich als Komponist. Es entstehen einige Kantaten und das vielberufene „*Capriccio* über die Abreise seines geliebtesten Bruders“ (J. Jakob), offenbar angeregt durch Kuhnaus programmatische Klaviermusik. Aber nach zwei Jahren kommt es zum Konflikt mit seiner Behörde. Er hatte einen ihm zum Besuche Buxtehudes nach Lübeck gewährten Urlaub um das Vierfache überschritten, man klagte auch, daß er in der Kirche beim Begleiten des Chorals „viel wunderliche *variationes* gemachet,

viel fremde Töne mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber *confundieret* worden“; auch daß er beim Präludieren „bishero gar zu lang gespielet, nachdem ihm aber vom Herrn Superintendent derowegen Anzeige beschehen, wäre er gleich auf das andere *extremum* gefallen und hätte es zu kurz gemachet“. Endlich: daß er eine „fremde Jumpfer auf das Chor bieten und musizieren gelassen habe“. Da sagte er Arnstadt Valet und es kam ihm denn das Anbot gelegen, als Nachfolger des verstorbenen Ahle nach Mühlhausen an die Blasiuskirche zu gehen (Juli 1707). Und die „fremde Jungfer“, sein Bäslein Maria Barbara, nahm er sich gleich zur Hausfrau mit.



Bachs Geburtshaus in Eisenach.

Bach gedachte Mühlhausen zu einer Hochburg der regulierten, d. h. durch die Errungenschaften des Opernstils bereicherten protestantischen Kirchenmusik zu machen. Aber sein Plan scheiterte daran, daß die Pietisten, die jede reichere Entfaltung der Künste im Gottesdienste bekämpften, die Oberhand gewannen. Schon nach Jahresfrist, nachdem er eine Anzahl Kantaten älterer Observanz[1] für verschiedene festliche Gelegenheiten geschaffen, aber für den „Endzweck seines Lebens“ keine Aussicht gefunden, vertauschte er die Mühlhausner Orgelbank mit jener an der Schloßkirche zu Weimar.

Der Hof der kleinen Residenz war orthodoxer Richtung, also der kirchlichen Tonkunst wohlgeneigt. Er wußte das Genie seines neuen Organisten

[1] Darunter die sogenannte Ratswechsel-Kantate.

zu schätzen, das die Talente des Orgelspielers an der Stadtkirche, Gottfried Walther, bald in Schatten stellte. Hier gedieh Meister Sebastian zu jener unerreichten technischen Fertigkeit, zu jener Sicherheit im Pedalspiel, jener eigentümlichen Art der Registerbehandlung, die ihn zum größten Orgelvirtuosen aller Zeiten gemacht haben. Hier schuf er die meisten seiner Orgelwerke. Unter diesen sind namentlich jene bedeutungsvoll, die den Choral zum Grundstoff haben. Während sein Rivale Walther hier über kontrapunktistische Virtuosität, über geistreiches Spielen mit technischen Schwierigkeiten kaum hinauskommt, bleibt Bach bei aller Freude an künstlichen Kombinationen doch vor allem Wirker der Empfindung, der den Choral „nach dem Affekt der Worte“ zu setzen versteht. Walthers Steckenpferd, die Choralfugen, erscheint bei Bach nur selten. Dagegen schuf er sich den neuen Typus der *Choral-*



Bachs Geburtshaus. (Hintere Front mit Garten.)

phantasie. Er malte da mit selbständigen Motiven die Stimmung, die der poetische Gehalt des Chorals in seinem Gemüte wachgerufen hatte und flocht die Choralweise selbst in das so entstandene Tonbild. Darum sind diese Choralbearbeitungen nur dem verständlich, der den Text des Kirchenliedes vor Augen oder im Gedächtnis hat. Sie sind Programmusik. Neben der poetisch-symbolisch-malerischen Tendenz[1] tritt in Bachs Orgelsachen, in den Toccaten, Fugen, Passacaglien natürlich auch das Streben nach virtuosen Wirkungen hervor. Es gipfelt in den Orgelkonzerten, die der Organist damals nach einer aus Italien stammenden Sitte während der Kommunion vorzutragen pflegte. Bach studierte in Weimar auch eifrig italienische Orgelmusik, be-

[1] Auf diese Tendenz der Bachschen Musik haben A. Schweitzer, J. S. Bach, le musicien-poète (Paris 1905, deutsch, Leipzig 1908), A. Pirro „L'Esthètique de J. S. Bach (Paris 1907) aufmerksam gemacht.

sonders Frescobaldi und Legrenzi. Die Früchte seines Weimarischen Organistentums hat Bach später in seinem *„Orgel-Büchlein“* gesammelt.[1]

Die andere Form, in der Bach zu Weimar wahre Großtaten der Kunst verrichtete, war die Kantate. Die ersten dieser Schöpfungen schlossen sich noch der älteren Kantate an, z. B. „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ auch *Actus tragicus* genannt (1711). Dann aber schlug er herzhaft die von Neumeister gewiesenen Bahnen ein, indem er die Errungenschaften der weltlichen Kunst der Kirche zuführte und in der Mitwirkung der Orgel das läuternde Medium gewann. Durch Telemann lernte er die Kantatentexte Neumeisters kennen, komponierte sogleich eine Anzahl und fand sogar zu Weimar in Salomo Franck einen eigenen poetischen Helfer. Schon 1715 konnte er dem Herzog, der ihn zum Konzertmeister befördert hatte, einen ganzen Jahrgang Kantaten — für jeden Sonntag des Jahres eine — überreichen.

Der Umstand, daß Bach und Walther den Prinzen Johann Ernst, einen passionierten Geiger, unterrichteten, lenkte den Blick der beiden Musiker auf Italien, von wo damals die besten Violinwerke kamen. Sie lernten da die Form des Konzertes kennen, wo das Soloinstrument mit einem Tutti wettstreitet, und begannen nun diese Form auf die Orgel und das Klavier zu übertragen. So transkribierte Bach mehrere Violinkonzerte Vivaldis, als Vorstudie zu eigenen Werken dieser Art.

Von fern und nah strömten ihm Schüler zu, ein Schubart, Vogler, Schneider, Tobias, Krebs. Im Herbste pflegte er als Orgelspieler Kunstreisen zu unternehmen und konzertierte in Halle, am Hofe zu Kassel, in Leipzig, Meiningen. In Dresden rief man ihn herbei, um den Übermut des französischen Virtuosen Marchand zu dämpfen, den der sächsische Hof vergötterte. Beim Premierminister Grafen von Flemming sollte im September 1717 ein musikalisches Duell ausgefochten werden. Aber Marchand, der das Spiel seines Rivalen inzwischen belauscht hatte, verlor plötzlich den Mut und entfloh mit der Geschwindpost, während sich Bach „zur höchsten Verwunderung“ allein auf dem Klavier produzierte.

Leider blieben diese auswärtigen Erfolge bei seinem, ihm anfangs so geneigten Herzog völlig unbeachtet. Und als der alte Kapellmeister Drese starb, für den Bach schon lange den Dienst versah, erhielt die Stelle nicht er, sondern der junge Drese, ein unbedeutender Musikus, ja, man scheint nicht einmal eine Kantate Bachs beim Reformationsfest aufgeführt zu haben. Da forderte Bach seine Entlassung, und zwar mit solchem Ungestüm, daß ihn der Herzog in Arrest setzen ließ. Er war nämlich während der Festlichkeiten dem sehr musikfreundlichen jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen nahe getreten, der ihm eine Kapellmeisterstelle anbot. Schließlich wurde die Demission doch gewährt und noch im November bezog Bach den neuen Posten.

Welch ein Gegensatz, die stille, kleine Residenz im Vergleich zu dem

[1] „*Orgel-Büchlein*, worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal studio zu habilitieren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal ganz obligat tractiret wird.

immerhin regsamen Weimar! Die reformierte Landeskirche verschmähte Orgelklang und Festgepränge. Bachs Tätigkeit beschränkte sich also auf das Musikzimmer des Fürsten, zu dem er in ein ideales Freundschaftsverhältnis trat. Die Mehrzahl seiner Kammermusikwerke, die Werke für die Violine, Gambe und für die von Bach erfundene Viola pomposa (ein Mittelding zwischen



Johann Sebastian Bach.
Die Seffnersche, über den vermutlichen Schädel Bachs modellierte Büste.

Bratsche und Cello) ist hier entstanden. In den Geigensachen wird die Eigentümlichkeit der deutschen Schule, die Kunst der Doppelgriffe, zu unglaublichen Wirkungen gesteigert, ja er wagt es, Sonaten und Suiten ohne jedes Begleitinstrument zu schreiben.[1] In dem berühmten Ciacona der d moll-Suite glaubt

[1] In dieser Art sind je drei Suiten (Partiten) und Sonaten für die Violine und sechs Suiten für das Violoncell.

man einen ganzen Geigenchor zu vernehmen. Mit Klavierkontinuo schrieb Bach ferner für die Violine mehrere Inventionen, sowie Sonaten für eine und zwei Flöten; mit obligatem Klavier Sonaten für die Violine, für die Gambe und für die Flöte. Bachs Sonaten schließen mit Ausnahme des Siciliano streng alle Tanztypen aus.

Eine andere Gruppe von Werken weist uns auf den Familienkreis des Meisters zurück. Zum Gebrauch für seine Schüler schrieb er sie und selten hat sich mit einem pädagogischen Zweck ein so starker künstlerischer Gehalt verbunden wie in dem „Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach" (1720), in den „Inventionen", im „Wohltemperierten Klavier" und in den „französischen Suiten".

Das „*Klavierbüchlein*" gibt durch seine Fingersatzbezeichnung Aufschluß über Bachs Klaviertechnik. Noch Prätorius hatte gemeint, wenn die Passagen nur präzis und anmutig zu Gehör kämen, könne man sie auch mit Hilfe der Nase spielen. Bach betonte den Wert einer zweckmäßigen Applikatur und lehrte das Unterschlagen des Daumens. Er spielte auch nicht nach alter Manier mit ausgestreckten, sondern mit gekrümmten Fingern. Ein Freund lebhafter Tempi, spottete er doch über die „Klavierritter", die Nurtechniker. Als Erfinder neuer Formen erwies sich Bach in seinen impromptuartigen Klavierstücken, deren zweistimmige er *Inventionen*, deren dreistimmige er *Sinfonien* nannte. Sie sollten die Schüler nicht bloß zu einer „cantablen Art im Spielen" bringen, sondern ihnen auch einen Begriff von der Durchführung musikalischer Gedanken geben und zu eigener Produktion anregen. Epochemachend wurde endlich das „*Wohltemperierte Klavier*", das die theoretischen Arbeiten von Andreas Werkmeister (1691) und J. G. Neithardt (1706) über die temperierte Stimmung der Tasteninstrumente für die Praxis nutzbar machte. Man konnte nunmehr in allen Dur- und Molltonarten spielen, aus jeder Tonart in die andere modulieren. Darum stellte Bach Präludien und Fugen durch den ganzen Zirkel der Tonarten zusammen, Schöpfungen, deren Wert keineswegs durch die Strenge der Form und Kontrapunktik umschrieben wird, sondern vor allem auch durch die Kraft und den Reichtum des Stimmungs- und Gefühlausdrucks. Dieses noch zu Bachs Lebzeiten in handschriftlichen Kopien verbreitete, von ihm mehrmals redigierte Sammelwerk ist darum mit Recht das Alte Testament der Pianisten genannt worden. Für die „Notenbüchlein" seiner zweiten Frau schrieb er die *französischen* (d. h. im französischen anmutigen Stil gehaltenen) *Suiten*; die breiter angelegten *englischen Suiten* sollen ihren Namen daher haben, weil sie für einen Engländer komponiert sind.

Die tatenreiche Stille seines Köthner Aufenthaltes unterbrach Bach ab und zu durch Reisen. So fuhr er 1718 nach Halle, um seinen großen Zeitgenossen Händel zu treffen. Der Grandseigneur aber hatte seine Vaterstadt bereits wieder verlassen. Zweimal begleitete er seinen Fürsten nach Karlsbad, wo er 1720 dem Markgrafen von Brandenburg für dessen Hauskapelle die sechs großen „Brandenburger" Konzerte schrieb. Heimgekehrt traf ihn

die Kunde, daß seine Gattin Barbara verschieden sei. Nach anderthalbjährigem Witwerstand schloß er eine zweite Ehe mit Anna Magdalena Wülkens, Tochter eines Hoftrompeters aus Weißenfels. Bald darauf verheiratete sich der Fürst, und da die neue Herrin der Musik nicht zugetan war, begannen auch die musikalischen Neigungen ihres Gatten zu erkalten. Bach fühlte, daß es Zeit sei das Köthner Idyll zu beenden. Er sah sich nach einem größeren Wirkungskreis um. 1722 spielte er in Hamburg u. a. in der Weise der norddeutschen



Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig

Organistenschule eine Phantasie über den Choral „An Wasserflüssen Babylons“. Da sagte ihm der fast hundertjährige Reinken, der sich unter den Zuhörern befand: „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben. Nun ich sehe, daß sie in Ihnen noch lebt, will ich mit Freuden heimgehn.“ Die freigewordene Organistenstelle zu St. Jacobi erhielt Bach aber nicht, sie wurde einem obskuren Musiker zuteil, der dafür eine namhafte Summe an die Kirchenkasse bezahlt hatte. Dagegen besserten sich Bachs Chancen in Leipzig, wo das Kantorat an der Thomas-Schule infolge von Kuhnaus Ableben zu besetzen war. Telemann und Graupner lehnten nämlich ab, und so entschloß man sich, „da man die Besten nicht haben konnte, die Mittleren zu nehmen“ und wählte

Bach. Dieser, obgleich es ihm erst „gar nicht anständig sein wollte, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“ nahm schließlich an, vor allem, um seinen heranwachsenden Söhnen das Universitätsstudium zu ermöglichen.

Am 1. Juni 1723 wurde er in Leipzig feierlich installiert. Er hatte nun die Kirchenmusik in der Thomas- und Nikolaikirche zu leiten. Die Universitätskirche aber, die vordem gleichfalls dem Thomaskantor unterstand, hatte Gottlieb Görner an sich gebracht und trotz aller Proteste wurde sie Bach nur noch an gewissen Festtagen überlassen. Diesen Dienst, der zur Zeit der großen Messen an den Kantor bedeutende Ansprüche stellte, versah der Meister sehr gern. Dagegen scheint ihm die Pflicht, den verwilderten Alumnenchor der Schule in Gesang, Instrumentenspiel und Latein zu unterweisen, sauer genug geworden zu sein. „Erstlich prügelte er uns und dann klang es scheußlich“, kennzeichnete einer der Scholaren Methode und Erfolg seines großen Lehrers. Bald war man unzufrieden mit ihm und der Magistrat beschloß, ihm „die Besoldung zu verkümmern, außerdem ihm einen Verweis zu erteilen und tüchtig ins Gewissen zu reden“. Damit traf man nun allerdings eine sehr verwundbare Stelle. Denn die „excessive, kostbare Lebensart in Leipzig“ bereitete Bach so manche Sorge. Und er, der damals beim Tode eines Verwandten das Ansinnen, sich eine größere Erbschaft durch eine Testamentsanfechtung zuzuwenden, energisch zurückwies, hadert nunmehr mit dem Rat um jeden Groschen. Die Beschwerde wegen der mangelhaften Kirchenmusik wälzte er in einem Memorial vom 23. August 1730 auf die Obrigkeit selbst zurück, welche die Knaben ohne Rücksicht auf ihre musikalischen Fähigkeiten aufnehme und die Stipendien an sangeskundige Schüler einschränke, so daß ihm statt 36 Sängern und 20 Instrumentalisten nur 17 Sänger und 8 Spielleute zur Verfügung ständen, von deren Qualitäten etwas nach der Wahrheit zu erwähnen ihm die Bescheidenheit verbiete. Vor allem müßten daher schon ausgebildete Musiker angestellt werden.

„Da der itzige *status musicus* ganz anders weder ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen sei, der *gusto* sich verwundernswürdig geändert habe, dahero auch die ehemalige Art von Musik unseren Ohren nicht mehr klingen will: und man umsomehr einer erklecklichen Beihilfe benötigt ist, damit solche *subjecta choisiret* und bestellet werden können, so den itzigen musikalischen *gustum assequiren*, die neuen Arten der Musik bestreiten, mithin dem *Compositori* und dessen Arbeit *satisfaction* geben. Es ist ohnedem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen *Musicis praetendirt*, sie sollen *capable* sein, allerhand Arten von Musik, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, sofort *ex tempore* zu musizieren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studieret, ja fast auswendig kennen, überdem auch *quod notandum*, in schwerem Solde stehen, *praestiren* können. Mit einem *exempel* diesen Satz zu erweisen, darf man nur nach Dresden gehen und sehen, wie daselbst von Kgl. Majestät die *Musici salariret* werden. Es kann nicht fehlen, da denen *Musicis* die Sorge der Nahrung benommen wird, der *chagrin* nachbleibet, auch überdem

jede Person nur ein einziges Instrument zu *excoliren* hat, es muß was treffliches und excellentes zu hören sein."

Der Stadtrat ging über diese Eingabe stillschweigend hinweg und Bach dachte schon daran, „seine *Fortune* anderweitig zu suchen", als an die Spitze der Thomaner 1730 der hochgelehrte Rektor Matthias Gesner trat. Dieser, ein Freund und Bewunderer Bachs, erleichterte ihm den Schuldienst, förderte seine musikalischen Bestrebungen und stellte ein leidliches Einvernehmen mit den Behörden wieder her. Im selben Jahre hatte Bach auch die Freude, an die Spitze des von Telemann begründeten studentischen Musikvereins berufen zu werden, der jeden Freitag abends im Zimmermannschen Kaffeehaus konzertierte. Dort sind wohl seine vier Orchesterpartiten gespielt, die beiden letzten in D wahrscheinlich eigens für den Verein komponiert worden.[1] Bach bezeichnet sie nach dem Eröffnungsstück als *Ouvertüren*. Auch das häusliche Musizieren gestaltete sich recht glücklich und nicht ohne Stolz schrieb er damals einem Freunde: „Mein ältester Sohn ist ein *studiosus juris*, die andern beide frequentieren noch einer *primam*, der andere *secundam classem* und die älteste Tochter ist auch noch unverheiratet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein. Insgesamt aber sind sie geborene *Musici* und kann versichern, daß schon ein *Concert vocaliter* und *instrumentaliter* mit meiner Familie formieren kann, zumale da meine itzige Frau gar einen sauberen *Soprano* singet und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget."

Inneres Bedürfnis und die Pflichten des Amtes drängten Bach zunächst auf den Boden der religiösen Kunst. Jeden Sonn- und Feiertag sollte ja mindestens eine Kantate unter seiner Leitung gesungen werden und er bestritt das Kirchenrepertoire mit seiner Notenfeder fast allein. Fünf vollständige *Kantatenjahrgänge*, von denen etwa ein Drittel noch vorhanden, hat er hinterlassen. Die Texte lieferte ihm nebst Frank noch der junge Leipziger Chr. Fr. Henrici (Picander). Manchmal komponierte er auch die alten Kirchenlieder als Kantaten durch. Die erste Strophe gewöhnlich in reicher Polyphonie als Choralchor, die weiteren als Soli oder solistische Ensembles, bis die Schlußstrophe den Choral in seiner gedrungensten Gestalt, gleichsam als kristallisierten Auszug bringt. Diese Form liebte Bach namentlich um 1730. Später kehrte er wieder zu Picanderschen Texten zurück. Auch die Solokantate hat er zwischendurch gepflegt. Und eine Anzahl weltlicher Kantaten kann man als die Vorläufer eines deutschen Singspiels betrachten.

Der Leipziger Sitte, bei der Frühmette, Vesper und bei Leichenbegängnissen *Motetten* zu singen, verdanken wir eine Anzahl Werke dieser Gattung, worunter namentlich „*Singet dem Herrn ein neues Lied*" durch seine dithyrambische Gewalt berühmt ist. Auch einige lateinische Gesangswerke, darunter das große *Magnificat* (1723) erklären sich aus der Leipziger Liturgie, die mehr Elemente des katholischen Kultus bewahrt hat, als die in andern protestantischen Städten. Ganz besondere Aufgaben erwuchsen der Muse

[1] In der dritten findet sich das bekannte „*Air*".

Bachs in der Karwoche, wo es Sitte war, die Leidensgeschichte des Herrn dramatisch in der Kirche vorzuführen. Brockes Passionstext wurde damals fast von allen Komponisten in Musik gesetzt. Auch Bach entlehnte ihm einige Arien, als er für den Karfreitag 1724 ein Buch benötigte. Das Übrige stellte er sich nach dem Evangelium *Johannis* zusammen. Später dichtete ihm Picander eine *Passion nach Matthäus*. Einige andere Passionen des Meisters sind verloren gegangen; eine nach *Lucas*, die in Bachs Handschrift vorliegt, weist solche technische Mängel auf, daß man seine Autorschaft mit Recht bezweifelt. Die beiden echten Passionen, von denen namentlich die zweite als ein Monumentalwerk christlicher Kunst geradezu volkstümlich geworden ist, erweckten den Zeitgenossen allerdings „herzliches Mißfallen und gerechtes Ärgernis“, wegen „dieser künstlichen, theatralischen Musik“, wegen dieser „vielen Instrumente“ „und wußten nicht, was sie daraus machen sollten“. Von besonderem poetischen Eindruck auf uns ist die beziehungsvolle Einführung von Chorälen, die Bach von der Gemeinde mitgesungen wissen wollte. So fällt sie etwa nach den Worten Petri: „Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen“ mit dem Choral „*Ich will hier bei dir stehen*“ zustimmend ein, beklagt nach der Erzählung von der Geißelung Christi das „*Haupt voll Blut und Wunden*“ oder bittet nach der Stelle „Aber Jesus schrie abermal laut und verschied“ in tiefster Ergriffenheit: „*Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir*“. Auf diese wundervolle Beteiligung des Publikums, die erst den Kreis des Kunstwerkes schließt, muß man bei unsern Konzertaufführungen natürlich leider verzichten. — Für die Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsmysterien hat sich eine allgemein gültige Benennung nicht herausgebildet. Bach nennt seine einschlägigen Werke „*Oratorien*“. Sein *Weihnachtsoratorium* ist eigentlich ein Zyklus von sechs Kantaten, von denen die zweite Hälfte den an Weihnachten sich anschließenden Festtagen gewidmet ist.

In Leipzig konnte sich Bach — nach der Karenz im orgellosen Köthen — wieder der Orgelkomposition widmen. Mehrere große Präludien, Fugen und Sonaten entstanden hier. Neben der Orgel beschäftigte ihn nach wie vor das Klavier, namentlich die Suite. Den französischen folgten die „englischen“ und diesen die „*deutschen*“, von Bach Partiten genannt. Er gab sie 1730 unter dem Titel „*Der Klavierübung erster Teil*“ heraus und ihnen gerecht zu werden, galt bald als Ehrgeiz aller Pianisten. Neben diesen „Galanterien“ schrieb er die verwegene „*chromatische Phantasie*“ und interessierte sich weiter für die Form des Konzertes. Er arbeitete seine älteren Violinkonzerte für Cembalo um und schrieb sechs neue Klavierkonzerte und eine Reihe *Concerti grossi*, unter denen die für zwei und drei Klaviere geschriebenen durch besondere Schönheit hervorleuchten.

Ein zweiter Teil der Klavierübung erschien 1735 zu Nürnberg und brachte unter anderem das „*Konzert nach italiänischem Gusto*“. Der dritte enthielt zumeist Orgelchoräle von der einfachsten Form bis zur Choralphantasie, der vierte (1742) die *Goldberg-Variationen*, für den Vorspieler des

Grafen Kayserling in Dresden komponiert. Das sind nicht mehr Variationen nach italienischer Art, wie sie Händel und Mozart schrieben, formelle Umbildungen und Umspielungen des Themas, sondern mit reichster Phantasie geschaffene Umgestaltungen, wie sie nach ihm erst Beethoven wieder gewagt hat. Endlich stellte Bach 1744 vierundzwanzig Fugen und Präludien durch alle Tonarten zu einer Sammlung zusammen, die man als den *„Zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers"* zu benennen sich gewöhnt hat.

Die Verhältnisse an der Schule hatten sich nach Gesners baldigem Abgange wieder verschlimmert. Ein Konflikt mit dem neuen Rektor Ernesti, eines bevorzugten Bachschen Schülers wegen ausgebrochen, vertiefte sich immer mehr. Bach wurde verbittert gegen die Schüler, die sich auf Humaniora verlegten, während der Rektor die Musik zu hassen und wo er konnte zu unterdrücken begann. So stand der Meister gegen Schule und Rat in Fehde. „Kapellmeister", ein Titel, den ihm Fürst Leopold verliehen hatte, nannte er sich zum Verdruß der Stadtväter und bemühte sich um den Titel eines „Kompositeurs bei der Hofkapelle", den er auch erhielt. Es begannen nun freundliche Beziehungen zu Dresden, wo man ihn sehr schätzte, wo er in der Oper gern die „hübschen Dresdner Liederchen" hörte und mit dem Ehepaar Hasse befreundet war. Auf das Verhältnis zum katholischen Hof der sächsischen Hauptstadt ist jedenfalls auch die Anregung zu der gewaltigen *h moll-Messe* zurückzuführen, womit der strenge Lutheraner dem Katholizismus oder vielmehr dem unkonfessionellen Christentum seine Huldigung darbrachte. Ein Werk, das einen hochragenden Gipfel nicht nur in Bachs Schaffen, sondern in der gesamten Tonkunst bedeutet.

Vom öffentlichen Musikleben Leipzigs zog Bach sich mehr und mehr zurück. In der Studentenschaft begannen literarische Interessen die musikalischen zu verdrängen, der studentische Musikverein wurde durch ein Collegium musicum ins Hintertreffen gedrängt (dasselbe, aus dem später die Gewandhauskonzerte hervorgingen). Im Kreis der Gottschedianer war Bach zwar geschätzt, aber doch versuchte es der gehässige Scheibe, ihn als den Lohenstein der Musik hinzustellen. Ob die Kantate *„Der Streit zwischen Phoebus und Pan"* eine Antwort auf dieses Pasquill war, läßt sich allerdings kaum beweisen. In die von Mitzler begründete „Sozietät der musikalischen Wissenschaften" nahm man ihn 1747 nach einem „Probestück" auf. Händel war diese Formalität erlassen worden. Auch zu Hause ward es allmählich einsam um den alternden Mann. Die meisten Kinder waren gestorben oder in der Fremde. Auch zu Kunstreisen entschloß sich der Meister nur noch einmal. Als ihn sein Sohn Philipp Emanuel, der bei Friedrich dem Großen in Diensten stand, auf Wunsch des Königs einlud, reiste er 1747 nach Berlin, wo er in der ehrenvollsten Weise empfangen wurde. Der Aufenthalt dort, der bewundernde Ausruf des Königs: „Nur ein Bach!", war der letzte Lichtblick seines Lebens.

Nach Leipzig zurückgekehrt arbeitete er ein ihm vom König aufgegebenes Thema in kunstreichster Weise aus und widmete es dem Herrscher

unter dem Titel „*Das musikalische Opfer*“. Dann wollte er in einem neuen Werke, der „*Kunst der Fuge*“, seine höchste Meisterschaft bewähren, führte es fast bis zum Ende, hatte eine Fuge über die Noten, die seinen Namen bilden (*b a c h*), schon begonnen und gedachte das Ganze mit einem Nonplusultra der Fugenkunst, einer Fuge mit vier Subjekten zu bekrönen, als ihn sein abnehmendes Augenlicht an der Vollendung hinderte. Operationen mißglückten. Eines Tages konnte er dann plötzlich wieder sehen, aber bald darauf rührte ihn der Schlag. Er starb am 28. Juli 1750, nachdem er seinem Schüler Altnikol noch eine Bearbeitung des Chorals „*Vor deinen Thron tret' ich*“ in die Feder diktiert hatte.

Bachs Tod wurde von den Musikern sehr betrauert, aber teilnahmslos verblieb der Magistrat. Sogar die Grabstätte des Meisters geriet in Vergessenheit und wurde erst 1894 wieder aufgefunden. Seine Gattin lebte als Almosenfrau in Leipzig und für seine Tochter Regine mußte noch Beethoven ein Wohltätigkeitskonzert veranstalten, um sie aus äußerster Dürftigkeit zu retten . . .

Man ist gewohnt die Namen Bach und Händel zusammen zu nennen. In Wahrheit trennt sie beide eine Welt. Bach stand auf dem Boden der alten Kirchenmusik und assimilierte sich gewisse Elemente des Opernstils. Bei Händel war es umgekehrt. Darum erschien er der nächsten Generation als der modernere Komponist. Seine Werke waren schon zu Lebzeiten im Druck erschienen, 1786 auch in einer Gesamtausgabe von S. Arnold. 1772 kam sein „Messias“ nach Deutschland (Hamburg) und es wurden hier Vereinigungen von Dilettanten zur Pflege seiner Kunst ins Leben gerufen. Insbesondere waren es seine wuchtigen Chöre, die Massengefühle auslösten und dem Volksbewußtsein mächtigen Vorschub leisteten. Und weil inzwischen die Zusammenstellung der Orchester sich geändert hatte, die chorische Besetzung der Holzbläser aufgegeben und das Schwergewicht in den Streicherchor verlegt worden war, erschien es notwendig, die Oratorien Händels zu bearbeiten. Mozart, Mosel u. a. richteten sie für das Orchester ihrer Zeit ein, was ihrer Verbreitung sehr zugute kam. Bach hingegen lebte im Gedächtnis der Nachwelt mehr als Klavier- und Orgelvirtuose, sein „Wohltemperiertes Klavier“ z. B. erschien erst fünfzig Jahre nach seinem Tode im Druck. Nur in Berlin und unter den mitteldeutschen Kantoren war einiges wenigstens in Abschriften verbreitet. Bach stand eben außerhalb der italienischen Schule und erst mit dem Wachstum des deutschen Nationalbewußtseins stieg er in der allgemeinen Verehrung. Die Aufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn in Berlin (11. März 1829) war sodann ein Weckruf zur Pflege seiner Vokalwerke. Schumann wies auf Bach als den großen Zukunftsmusiker hin, Robert Franz und Liszt traten als Bearbeiter in die Bewegung ein und die Polyphoniker der Wagnerschen wie der Brahmsschen Richtung nahmen von Bach ihren Ausgang. Durch das Wirken der 1850 ins Leben gerufenen Bach-Gesellschaft ist bis 1899 die Monumentalausgabe des

Bachschen Lebenswerkes vollendet worden. Für die lebendige Verbreitung dieser Musik sorgt seither die Neue Bach-Gesellschaft durch Gebrauchsausgaben und Bach-Feste. Der Einfluß und die Gewalt der Bachschen Tonsprache ist mit der Zeit nicht gemindert worden, sondern erstarkt, oft zu ungunsten Händels, dessen Pflege, wenigstens was die Oratorien betrifft, durch die Bearbeitungen Chrysanders wieder neue Impulse bekam. Chrysander war es auch, der nicht nur als Biograph über die künstlerischen Grundlagen des Händelschen Schaffens den reichsten Aufschluß gab, sondern als Haupt einer 1856 begründeten, schließlich von ihm allein repräsentierten Händel-Gesellschaft die monumentale Gesamtausgabe, zugleich ein Denkmal aufopfernden deutschen Gelehrtenfleißes, in hundert Bänden bewerkstelligte.

Händel und Bach waren oft in die Notwendigkeit versetzt, die Musik zu kommandieren, d. h. in kurzer Frist für bestimmte Aufführungen neue Werke zu liefern. Sie leisteten da Bewundernswertes. Wenn die Zeit besonders drängte oder die Phantasie einmal stockte, griffen sie unbedenklich zu ihren älteren Schöpfungen, arbeiteten sie für den neuen Zweck um oder nahmen z. B. eine Arie aus einem Werk ins andere herüber. Händel scheute sich sogar nicht, in solchem Falle Anleihen bei fremden Komponisten zu machen, ja er legte sich Notenhefte an, worin er aus Kompositionen, die ihm gefallen hatten, Auszüge machte, Motive, ganze Sätze aufzeichnete, um sie später zu verwenden, wo sie ihm paßten.[1] So hat er Musik von Strungk, Graun, Kuhnau, Kerll, Urio, Muffat, Stradella, Fr. J. Habermann bisweilen ohne jede Veränderung in seine Arbeiten aufgenommen, gewöhnlich allerdings nicht, ohne diesen Gedanken sein eigenes Gepräge zu geben.[2] Er tat das mit der Naivität einer souveränen Herrennatur, die alles, was ihren Absichten dient, sich unbedenklich aneignet. Die tragenden Bausteine seiner Werke schuf Händel immer selbst. Nur Mörtel und Füllsel nahm er manchmal aus fremdem Gehege, ohne daß ihm die Zeitgenossen aus diesem Verfahren einen Vorwurf gemacht hätten.[3]

Die Schwierigkeiten, die sich den Wiedergaben bezw. Neubelebungen der Werke der beiden Großmeister entgegenstellen, sind mancherlei Art. Es gilt nicht etwa bloß den Kontinuo auszusetzen und die heiklen „Manieren“, d. h. die Zierfiguren richtig auszuführen. Ein Problem bildet, wie erwähnt, auch die Behandlung des Orchesters, die chorische, jener der Streicher analogische Besetzung der Bläser, auf welche jetzt die Historiker wieder zurückgreifen, um das echte, unverfälschte Klangbild jener Werke zu gewinnen.[4]

---

[1] Taylor, The indebteness of Handel to works of other composers. (Cambridge 1906.)

[2] Auch J. S. Bach hat zahlreiche Fugen, Fantasien u. dergl. über fremde Themen komponiert, ohne jedesmal die Quelle zu zitieren.

[3] Daß man damals in Sachen des Plagiats durchaus nicht liberal dachte, erfuhr Händels Rivale, Bononcini, der in London unmöglich wurde, weil es zu Tage kam, daß er ein Madrigal Lottis für sein Werk ausgegeben hatte. Die Komponisten, die Händel benutzte, waren in London großenteils bekannt.

[4] Das Werk, das uns genau über die Praxis jener Zeit unterrichtet, ist Quantz, „*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*“ (1752), Neue Ausgabe von Schering (Leipzig 1906).

Robert Franz hat den Orgelpart figurativ meisterhaft ausgearbeitet, aber den Irrtum begangen, die Stimmen dieses Parts an die entsprechenden Instrumente zu verteilen. Mottl und Wolfrum reproduzieren Bach überhaupt mit dem modernen Orchester, und Joseph Reiter hat Händelsche Werke ohne jede Rücksicht auf die Originalinstrumentation von Grund auf neu für unser Orchester gesetzt. Unsern Ohren klingt Bach auf dem modernen Flügel mit seinen kräftigen Bässen vortrefflich, aber die historische Schule sucht uns zu beweisen, daß er auf dem Cembalo oder Clavichord gespielt werden müsse. Bei Händel kommt noch hinzu, daß auch die Arien oft nach italienischer Weise nur als Skizzen aufgezeichnet sind, die der Sänger aus dem Stegreife mit charakteristischen Koloraturen zu versehen hatte.[1] Solche Auszierungen hat Chrysander versucht, aber man betont dem gegenüber, daß es doch etwas anderes sei, ob ein Gesangsvirtuos der Händel-Zeit seinen Part aus der lebendigen Praxis heraus ausschmückt, oder ob ein Gelehrter des 19. Jahrhunderts ihn am Schreibtisch wissenschaftlich ausarbeitet. Auch in betreff des Vortrags schwanken die Ansichten. Manche wollen Bach und Händel nur mit sparsamsten Abschattungen der Dynamik und des Tempos aufführen, andere wenden auf ihn die feinstdifferenzierte Nuancierungskunst unserer Zeit an. Hierin wird so bald ein Einvernehmen schwerlich erzielt werden. Tatsache bleibt, daß die modernistische Interpretation das Volk doch noch viel mehr zu packen und zu begeistern pflegt, während es zweifelhaft ist, ob die streng historische über Kuriositätserfolge hinauskommt. Das alte Recht der Lebenden, das geistige Erbe der Vergangenheit den eigenen Bedürfnissen und Gewohnheiten anzupassen, hat sich auch vor den beiden Heroen Bach und Händel durchgesetzt. Ob umgekehrt auch ein Anpassungsprozeß an die Praxis der alten Zeit stattfindet, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls bleibt der größere Teil des geistigen Gehaltes dieser Schöpfungen von den Fragen der artistischen Aufmachung glücklicherweise unberührt.

[1] Es existieren Handschriften, worin Händel für minder geübte oder begabte Sänger die Auszierungen in Noten niedergeschrieben hat. Die deutschen Sänger waren in der Kunst der Koloratur aus dem Stegreif nicht so bewandert wie die italienischen, wo diese Kunst einen wichtigen Bestandteil der musikalischen Bildung ausmachte. Darum schrieb Bach seine Koloraturen immer so auf, wie er sie ausgeführt wissen wollte. Vergl. Seiffert, Die Verzierungen der Sologesänge in Händels „Messias". S. I. M. Bd. 8.

Die deutschen Vorklassiker.

Bach und Händel schließen eine große Epoche. Im letzten Jahrzehnt ihres Lebens spürt man bereits deutlich den Atem einer neuen Zeit. Sie fällt mit dem Umschwung der deutschen Dichtkunst (Klopstock) ungefähr zusammen und das Ziel ist hier wie dort die Entfesselung der Phantasie, das Freiwerden der Empfindung. Der gesteigerte Ausdruck des Intimen, des Persönlichen. Es wird zunächst auf den beiden Hauptgebieten des deutschen Musiklebens im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts erreicht, im Liede und in der Orchestersymphonie.

1. Das Lied und Singspiel.[1]

Das Vorwalten des religiösen Lebens zu Beginn des 18. Jahrhunderts mag das auffallende Verstummen des weltlichen Liedes in Deutschland um diese Zeit erklären. Dagegen blüht das geistliche Lied, d. h. die nicht von der Gemeinde gesungene, sondern für Zwecke der Privatandacht mit einem Continuo zum Klavier gesetzte Choralweise fort. 1704 erschien eine berühmte Sammlung solcher erbaulicher Lieder, das Freylinghausensche Gesangbuch. Ihr erwuchs 1736 ein Konkurrenzwerk in einem von Schemelli herausgegebenen Gesangbuch, zu welchem J. S. Bach eine Anzahl Lieder beigesteuert hat, die zu den allerbedeutendsten ihrer Art gehören.[2] Sie zeigen schon fast alle Liedertypen, mit Ausnahme etwa der dreiteiligen. Da gibt es Kinderlieder, choralartige Lieder, Lieder im Tanzcharakter, ganz frei deklamierte, aus dem Tonfall der Sprache geschöpfte Lieder, voll von Urlauten religiösen Empfindens, voll inbrünstiger Himmelssehnsucht. Nur die pietistelnden Texte mit ihrer fanatischen Verachtung aller irdischen Lebenswerte oder ihrer spielerischen Süßlichkeit müssen einem diese tiefernste, stimmungsmächtige Musik verleiden.

Gegen solche das Gemüt mehr niederdrückende als tröstende und aufrichtende Lyrik konnte die Reaktion der Weltlust auf die Dauer gar nicht ausbleiben. Im Notenbüchlein von Bachs zweiter Frau liegt auf einem losen Blatt ein Liebeslied „*Willst du dein Herz mir schenken*“, als „Aria di Go-

[1] Literatur: M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (Stuttgart 1902). 3 Bände.

[2] Bei einigen neu aufgefundenen, teilweise sehr schönen geistlichen Oden auf Texte von Hoffmannswaldau (Bach-Jahrbuch 1907) ist Bachs Autorschaft nicht sicher verbürgt.

vannini“ überschrieben. Man bezieht das auf den italienischen Komponisten Giovannini, der um jene Zeit in Leipzig weilte und dort einige deutsche Lieder komponierte. Freilich reicht keines, das man kennt, auch nur im entferntesten an jene „Aria“ heran.[1] Aber während Bach sich für die hohe Singstimme stets des Sopranschlüssels bediente, ist die Aria im Violinschlüssel geschrieben, ein Verfahren, das die in den dreißiger Jahren aus dem Boden der Studentenschaft aufschießenden weltlichen Liedersammlungen nach französischem Vorbild zuerst eingeführt zu haben scheinen.

Die Studenten nämlich waren es, die mit frischer Jugendlust die Langeweile des betrachtenden und erbaulichen Singsangs durchbrachen. 1733 erschien der erste Teil des von Valentin Rathgeber edierten „*Augsburger Tafelkonfekt*“, eine Sammlung von urwüchsigen Trink- und Schmausgesängen „zur Aufmunterung melancholischen Humeurs“, wie sie die Augsburger Chorherrn bei Tafel zu singen pflegten. In diese Zecherlieder, denen an mitteldeutschen Universitäten ähnliche entsprachen, hat die Tonlyrik jener Epoche ihre gesündeste Kraft ergossen, sie sind Zeitgenossen und Brüder der standard songs unserer Kommersbücher, des „*Ça ça geschmauset*“, des „*Crambambuli*“, des Fuchsenliedes und des Landesvaters. Sie haben sich durch fast zwei Jahrhunderte unverwüstlich erhalten, wogegen die zierliche Erotik der gleichaltrigen Gesänge schon längst verblüht und abgestorben ist.

In Leipzig hat der schlesische Student J. Sigismund Scholze unter dem Pseudonym Sperontes eine sehr beliebte Liedersammlung, betitelt „*Die singende Muse an der Pleiße*“, 1736—45 in vier Teilen herausgegeben, indem er melodiösen Tanz- und Klavierstücken eigene oder fremde (z. B. Chr. Günthersche) Verse unterlegte.[2] Ein Verfahren, das damals in Frankreich auch schon längst praktiziert wurde. Solche singbar gemachte Instrumentalstücke hießen „*Oden*“.

Das unnatürliche Prinzip, aus Klavierstücken Lieder zu machen, blieb nicht ohne Widerspruch. Sein Erfolg in Leipzig weckte die Eifersucht Halles. Hier gab Fr. Gräfe in patriotischer Absicht „*Auserlesene Oden*“ (1737—73) heraus und hatte die besten deutschen Komponisten zur Mitarbeit eingeladen. Nur wenige entsprachen seiner Bitte (Ph. Em. Bach, Graun, Hurlebusch), und diese zeigten sich als befangen in der italienischen Manier. Immerhin gelang Gräfe sein nächster Zweck: die Belebung der Freude am originalen Liedergesang in Deutschland. Zunächst in Hamburg. Ph. Telemann, der dort schon mit einem Bändchen von niederdeutschem Humor erfüllter, ungezierter Lieder hervorgetreten war, ließ bald ein zweites folgen. Mattheson erklärte, „solche Galanteriestücklein, wenn sie recht natürlich geraten sind, tun oft mehr Dienste, als großmächtige Konzerte und stolze Ouvertüren“. Epochemachend war dann die „Sammlung neuer Oden und Lieder“, die Hagedorn mit seinem Leibkomponisten Johann Valentin Görner 1742 herausgab. Hatte bei Gräfe

[1] Manche Forscher halten darum auch an der Autorschaft Bachs fest, wofür auch ein Anklang an die G dur-Bachs-Arie der „Matthäuspassion“ spricht.

[2] Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze (Berlin 1894) — Neue Ausgabe der Sperontes-Lieder in den Denkmälern deutscher Tonkunst von E. Buhle (Bd. 35 f.)

die italienische Arie die Phantasie der Komposition beeinflußt, so erkennt man hier sogleich das Vorbild des französischen Couplets.

Der in Hamburg angeschlagene französische Ton fand an der Spree vielstimmigen Widerhall. Berlin wurde seit der Mitte des 18. Jahrhunderts der anerkannte Vorort der Liederkomposition, und die Erzeugnisse dieser „Berliner Schule" sind in zahlreichen Sammlungen niedergelegt. Die erste 1753 vom Buchdrucker Birnstiel weist ausdrücklich auf das fremde Vorbild hin. „Die Franzosen, diese geborenen Liederfreunde, haben mehr und öfter auf die Melodien ihrer Lieder gesehen, und sie haben in der Tat viele so leicht und natürlich gemacht, daß das ganze Land voll Gesang und Harmonie geworden ist." Die Vorrede erinnert ferner daran, daß in Frankreich „die Personen aus der schönen Welt, die Damen von dem feinsten Verstande und die Männer von den größten Talenten ihre Zirkel und Spaziergänge mit Liedern aufgeräumt erhalten." Weiters wird der Gesang ohne Klavier und ohne Baß als Ideal hingestellt, damit man die Lieder auch bei Spaziergängen anstimmen könne. Dieses Ideal wird freilich fast nirgends erreicht. Die von der Oper herkommenden Komponisten können ihre Manieren und Schnörkel nicht lassen, die andern aber liefern rechte Abbilder des dürren, rationalistischen Geistes der Stadt Nicolais. Das Hauptwerk der Berliner Schule, die vierbändigen „Lieder der Teutschen" (1767), das unter der Redaktion von Ramler und Gottfried Krause herauskam, enthält Stücke von Ph. E. Bach, Kirnberger, Graun, Marpurg, Nichelmann, Quantz, Benda usw. Auch begannen seither einzelne Komponisten ihre Lieder in Heften erscheinen zu lassen. Der französische Geschmack überwand den italienischen, und Marpurg nennt es ein anerkanntes Gesetz, daß die Melodie mehr sprechend als singend und nicht mit Figuren überladen sei. An Stelle des bezifferten Basses trat schon häufig eine ausgesetzte Klavierbegleitung, die in den durchkomponierten Liedern von J. Ph. Sack sogar überraschend kühne, harmonische Züge aufweist.

Ein überaus geistreicher Künstler im durchkomponierten Liede ist auch der Magdeburger Komponist A. B. V. Herbing, der 1759 Gellerts „Fabeln und Erzählungen" musikalisch zu illustrieren wagte.[1]

Indessen, so sehr das Lied bei der großen Welt in Mode kam: in das Volk sind die von italienischen oder französischen Meistern angeregten Weisen nicht gedrungen. Melodien von allgemeiner Popularität erwuchsen erst auf dem Boden des Leipziger Singspiels.

Es ist auch kein einheimisches Produkt. Wir kennen bereits die „*Beggars Opera*", deren Konkurrenz im Jahre 1728 Händel als Theaterdirektor zu spüren bekam. An die bequeme Technik dieses Singspiels lehnte sich nun eine Menge kleiner, heiterer Theaterstücke an, die wegen der eingelegten Tanzlieder „*Ballad Operas*" genannt wurden. Der erfolgreichste Autor in diesem Genre war Coffey, sein Komponist hieß Seedo. Sein „*The devil to pay*" und

[1] Neuausgabe der Lieder Ph. E. Bachs und Herbings in den Denkmälern deutscher Tonkunst durch H. Kretzschmar (Band 40).

„*The merry cobler*“ wurden auch auf dem Kontinent bekannt und ins Deutsche, Französische und Italienische übersetzt. Namentlich griffen die deutschen Schauspielertruppen darnach, um sich gegen die Konkurrenz der reisenden italienischen Opernensembles zu behaupten. Die Schönemannsche Truppe spielte den „Devil“ 1750 in Berlin. Zwei Jahre später gab ihn die Kochsche Gesellschaft am 6. Oktober unter dem Titel „*Der Teufel ist los*“ in einer Bearbeitung von Christian Felix Weiße, mit neuen Melodien von Standfuß.[1] Der Erfolg war ungeheuer. Standfuß besaß eine unleugbare Gabe, volkstümliche und humorvolle Melodien zu erfinden. Später entschloß sich Weiße, das Singspiel umzuarbeiten, und zwar nach einer französischen Bearbeitung des Stoffes, und da Standfuß gestorben war, gewann Koch für die Komposition der Gesangseinlagen Johann Adam Hiller, der damals in Leipzig als Redakteur des „Musikalischen Zeitvertreibs“, der ersten musikalischen Wochenschrift, lebte. Hiller widmete sich nun eine Zeitlang dem Singspiele, wobei er sich die französischen Vaudevilles zum Vorbilde nahm, mischte aber auch Arien nach italienischer Art mit ein und gab, ohne gerade originell und bedeutend zu sein, den Deutschen seiner Zeit eine wenigstens der Sprache nach eigene dramatische Form. Seine hübschen Liedchen („Ohne Lieb und ohne Wein“ in „*Der Teufel ist los*“, „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt“ in „*Liebe auf dem Lande*“, „Als ich auf meiner Bleiche“ und „Schön sind Rosen und Jasmin“ in der „*Jagd*“, Hillers bestem Werke 1770) konnten sich an Schliff und Grazie zwar nicht mit denen der Franzosen messen, aber einfach, knapp und einprägsam, wie sie waren, durch die Situation der Szene gehoben, flogen sie in das Volk hinein, das sie begeistert weiter sang.


Johann Adam Hiller (1728–1804).

Wie Pilze schossen jetzt die deutschen Singspielkomponisten aus der Erde. Da kam Johann André zu Offenbach („*Der Töpfer*“ 1773, „*Erwin und Elmire*“ 1775), der Komponist der ersten durchkomponierten Ballade („*Lenore*“), F. W. Rust, der oft die Wiener Klassiker vorzuahnen scheint, da kam der geist- und ausdrucksvolle Christian Gottlob Neefe aus Chemnitz, der später zu Bonn Beethovens Lehrer wurde[2] und neben kleineren,

[1] Vergl. Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller (Leipzig 1808).
[2] H. Lewy, Chr. G. Neefe. Dissertation (Rostock 1901).

mit Vor- und Nachspielen ausgestatteten „Oden" auch große Gesänge, „*Serenaten*" schrieb, da kamen Anton Schweitzer und Ernst Wilhelm Wolf in Weimar, da kam Georg Benda („*Der Dorfjahrmarkt*" 1776, „*Der Holzhauer oder die drei Wünsche*" 1778), Fr. A. Holly in Breslau u. a. Von den Berliner und Wiener Singspielen wird noch im besonderen zu sprechen sein.

Hillers Leibpoet, Chr. Felix Weiße, hatte eine Sammlung Kinderlieder gedichtet und bewog, nachdem Scheibe (1766) der Versuch, sie zu komponieren, mißglückt war, drei Jahre später auch Hiller, sie mit Melodien zu versehen und ihm ferner für seine Zeitschrift „Der Kinderfreund" (1775—82) eine Anzahl Kinderlieder zu setzen. Allein Hiller traf den hier nötigen schlichten Ton so wenig als 1775 in seinen „Geistlichen Liedern für Kinder".

Der Zug zum Volkstümlichen, der vom Leipziger Singspiel ausging, wirkte bald hinüber nach Berlin, wo in J. A. P. Schulz der kluge Kopf erstand, der ihn bewußtvoll aufnahm. 1785 erschienen seine „*Lieder im Volkston*" mit einer programmatischen Vorrede. Es sei sein Bestreben, „mehr volksmäßig als kunstmäßig zu schreiben, nämlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen können." „In dem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons; nur muß man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln." „Nur durch frappante Ähnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Ton des Liedes, durch eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt noch unter ihn sinkt, die wie ein Kleid dem Körper sich der Deklamation und dem Metrum der Worte anschmiegt, die außerdem in sehr sangbaren Intervallen, in einem allen Stimmen angemessenen Umfang und in den allerleichtesten Modulationen fortfließt und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Teile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiet des Kleinen so unentbehrlich ist, erhält das Lied den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort: des Volkstons, wodurch es sich dem Ohr so schnell und unaufhörlich zurückkehrend einprägt. Und das ist doch der Endzweck des Liederkomponisten, wenn er seinem einzig rechtmäßigen Vorsatz bei dieser Kompositionsgattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will."



Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800).

Das war ein neuer Standpunkt. Der Musiker stellt sich in den Dienst des Poeten, die genaue Übereinstimmung zwischen Ton und Wort wird zum Grundsatz erhoben. Und es traf sich glücklich, daß damals mit Bürger, Claudius, Hölty, Voß usw. ein junger Liederfrühling anbrach, dessen Blüten durch seine Kunst „bekannt zu machen" sich lohnte. Aber so richtige Grundsätze Schulz entwickelte und so ernst er's damit nahm (er pflegte die Gedichte, bevor er ans Komponieren ging, sogar auswendig zu lernen) — er war doch nur ein feiner Kopf und ein hübsches Talent, kein wahrer Vollblutmusiker. Man sang von ihm: „*Blühe, liebes Veilchen*", „*Der Mond ist aufgegangen*", „*Mädel schau mir ins Gesicht*", „*Des Jahres letzte Stunde*", „*Sagt, wo sind die Veilchen hin*", „*Seht, der Himmel wie heiter*" usf., aber diese Weisen verblaßten, als auf diesem Gebiete, stärkere, geniale Naturen, zumal in Süddeutschland, auftraten.

Als Probe der Schulzschen Lyrik und zum Vergleich mit der jetzt üblichen Erckschen Fassung des Liedes stehe hier im Original sein



Bemerkenswert ist die meist vortreffliche Behandlung der Deklamation bei den deutschen Liederkomponisten des letzten Jahrhundertdrittels. Sie entspringt nicht bloß einem lebendigen Sprachgefühl, sondern auch einer hohen Achtung vor dem Dichterworte. „Manchen Text muß ich lange gekannt, ja auswendig gewußt haben, ehe ich imstande bin, eine dazu schickliche Melodie zu finden," schreibt Schulz an den Poeten Bürde.

Die von Schulz eingeschlagene Richtung wurde in Norddeutschland lange eingehalten. Bernh. Anselm Weber, Zelter und Reichardt sind ihre Fortsetzer, und wir können ihre Merkmale noch bei C. M. von Weber, Mendelssohn und Loewe wahrnehmen. Die unmittelbaren Nachfolger Schulzens genossen den Vorteil, ihre Anregungen aus den Gedichten unserer klassischen Periode schöpfen zu können. Anselm Webers „Mit dem Pfeil dem Bogen" hat sich bis heute im Schulgesang erhalten. Zelter und Reichardt sogen aus Goethe ihre beste Kraft. Dank dem Ansehen des Dichterfürsten, der, in den musikalischen Anschauungen der Schulzischen Periode befangen, ihre Kompositionen seiner Gedichte gleichsam autorisierte, behielten sie, wenn auch wenig mehr gesungen, doch lange einen geschichtlichen Ehrenplatz. Karl Friedrich Zelter ist der trockenere, schwerfälligere von beiden, aber für die düstere Ballade vom „König in Thule" oder für die wühlende Verzweiflung der Harfnerlieder hat er mit den dürftigen Mitteln, über die er verfügte, doch wohl den rechten Ton getroffen. Johann Friedrich Reichardt[1] folgte bis in die Mitte der siebziger Jahre den Bahnen der älteren Berliner, ließ den pathetischen Stil Glucks auf sich einwirken, schloß sich dann der volkstümlichen Art Schulzens an und steigerte sein Talent seit 1794 an den Schöpfungen Goethes und Schillers zu Balladen und großen Gesangszenen, die er als „Deklamationen" bezeichnet und die geradezu bedeutend genannt werden müssen.[2] Er war ein sehr gebildeter, auch literarisch tätiger Mann, der in Berlin nacheinander eine Reihe musikalischer Fachzeitschriften redigierte und dessen selbständige Kunstschriften, namentlich seine glänzend geschriebenen Reisebriefe aus Deutschland, Paris und Wien, wichtige Geschichtsquellen bilden. Er stak voll Ideen. Im Verein mit Goethe, der ihn sehr schätzte, schuf er eine neue Gattung, das Lieder-



Karl Friedrich Zelter (1758–1832).

[1] Schletterer, J. Fr. Reichardt (Bd. 1, 1865, unvollendet); C. Lange, J. Fr. Reichardt (Halle 1902), W. Pauli, J. Fr. Reichardt (Berlin 1903).

[2] In einer seiner Vorreden steht der merkwürdige Satz: „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichtes von selbst. Soll man das nun im Vortrage erkennen, so muß der Sänger vorher die Worte so lange lesen, bis er fühlt, daß er sie mit wahrem Ausdruck liest, und dann erst sie singen."

spiel („*Liebe und Treue*“ 1800), worin die Musik nur auf volkstümliche Lieder beschränkt ist. Der Gedanke einheitlich gruppierter Liederhefte schwebte ihm vor, er hat Lieder für Kinder, Lieder für deutsche Mütter herausgegeben und 1809 seine Kompositionen auf Goethesche Texte, in einem Bande gesammelt, der Königin Luise gewidmet. Erst Schuberts Genie setzte diese seine Gesänge außer Kurs. Unwirksam sind die besten auch jetzt noch nicht. Die Hausmusik suchte Reichardt durch seine „*Lieder geselliger Freude*“ 1796 zu beleben, mischt darin Soli und Chor und zieht außer dem Klavier auch noch andere Instrumente (meist 2 Geigen, 1 Cello, aber auch Holzbläser und Waldhörner) heran. 1783 gab er nach Pariser Muster in Berlin Spirituelkonzerte und führte dabei erläuternde Programmbücher ein. Wegen seiner Sympathien für die Revolution in Frankreich mußte er seine Stellung als Berliner Hofkapellmeister verlassen und beschloß sein Leben als Salineninspektor zu Giebichenstein bei Halle. — Sein Nachfolger am Berliner Hofe wurde Friedrich Heinrich Himmel, dessen Liederspiele („*Fanchon*“ 1804) und vielgesungene, etwas seichte, weichliche Lieder, z. B. „An Alexis“ und „Es kann ja nicht immer so bleiben“, sich breitester Beliebtheit erfreuten.



Johann Friedrich Reichardt (1752–1814).

Im letzten Drittel des Jahrhunderts treten auch in Süddeutschland, zuerst in Schwaben, namhafte Liederkomponisten auf. Chr. Fr. Daniel Schubart,[1] der erste Schätzer des Volksliedes, der es zeitlebens liebte, das Volk in Spinn- und Wachstuben, auf Landstraßen und in Zunftherbergen zu belauschen, der seinen genialischen Leichtsinn als Gefangener zu Hohenasperg büßte, schuf während seiner zehnjährigen Haft eine große Zahl von Liedern. In seiner „Deutschen Chronik“ hatte er 1775 den Alt-Berlinern den Fehdehandschuh hingeworfen.[2]

[1] E. Holzer, Schubart als Musiker (Stuttgart 1905).

[2] „Der Gesang strömt freiwillig aus einem gerührten Herzen, hat schon sein Beet, das ihm die Natur grub, und braucht keinen von den Marpurgs und Kirnbergern mit Hacken und Schaufeln mühsam gegrabenen Kanal. Wir haben noch Volkslieder, die über hundert Jahre alt sind. Ihr Erfinder scheint die Noten aus dem Herzen gestohlen zu haben.“

Die Volkstümlichkeit seiner Gesänge dünkt uns zwar dichterisch besser als musikalisch getroffen. In den achtziger Jahren galten sie nach Goethes Zeugnis aber noch als schlechthin „unvergleichlich". Unter seinen „Rhapsodien" (1786) finden sich übrigens auch durchkomponierte, erzählende Stücke, wie die von Witz und Humor sprühende „Henne". — In Memmingen lebte der liedesfrohe Gastwirt Rheineck,[1] ein Dilettant also, der die Verselbständigung des Klavierparts anstrebt. Sie kommt schon äußerlich im Gebrauch eines besonderen Systems für die Singstimme zum Ausdruck.[2] Der fruchtbarste schwäbische Komponist ist aber Johann Rudolf Zumsteeg.[3] Erst seit kurzem kennt man seine feine lyrische Kleinkunst, deren zarteste Blüten er im Album seiner Frau verbarg, die, eine einst verwöhnte Patrizierstochter, dem armen Künstler tapfer alle Lebensnöte tragen half. Dagegen ist er längst berühmt als Schöpfer der durchkomponierten Gesangsballade. Mag er auch in der Komposition erzählender Gedichte Vorläufer in Herbing, André, Schubart haben: daß er sich an die neuen großen Balladendichter Bürger und Schiller anschloß und für geheimnisvolle, schauerliche, geisterhafte Stimmungen zuerst den rechten Ton fand, sichert ihm seine historische Bedeutung. Damit hat er auf Loewe, und mit seinen großen lyrischen Gesängen nach Klopstock und Ossian, die vom Melodram angeregt sind, auch auf Schubert gewirkt.



Chr. Fr. Daniel Schubart (1739—91).

Zuletzt stimmt Österreich in den Chor der Liedersänger ein. Den Anfang macht Gluck mit einigen Klopstockschen

[1] Vergl. „Neue Musik-Ztg." XXVI. No. 24. Der charakteristische Lauf auf Papagenos Faunsflöte findet sich vier Jahre vorher in einem Wiegenliede Rheinecks.

[2] Findet sich vorher nur bei dem Berliner J. Ph. Sack.

[3] Landshoff, J. R. Zumsteeg (Berlin 1902).

Oden (1775), es folgen Steffan, Holzer, Fr. Chr. Neubauer, L. Kozeluch, J. Haydn. Sie zeichnen sich durch den sinnlichen Reiz und die Geschmeidigkeit der mehr instrumental erfundenen Melodie und durch den größeren Reichtum des Klavierparts sogleich vor ihren norddeutschen Kollegen aus. Diese durchaus anakreontische Richtung gipfelt in Mozart, der mit seinem als dramatische Szene erfaßten „*Veilchen*" dann bedeutsam in eine neue Zukunft des deutschen Liedes weist. Hier wären noch die Wiener Singspielkomponisten anzuführen, Carl von Dittersdorf, Ignaz Umlauff, Jakob Haibl, F. Knauer, Wenzel Müller, die mit unzähligen heiteren oder empfindsamen Stücken volksläufig geworden sind. Auch Mozart, der Größte dieser Gruppe, ist durch die Lieder der „Entführung" und „Zauberflöte" weitaus populärer geworden als mit seinen Kunstliedern.

2. Die Spielmusik.

Während sich das Sololied aus den primitivsten Anfängen heraus zu individuellster Ausdrucksfähigkeit entwickelte und ein deutscher Gesangstil sich auf diesem Gebiet immer deutlicher vom italienischen abhob, ist die Gewinnung eines neuen deutschen Orchesterstils viel rascher vor sich gegangen. Noch bildet es eine Streitfrage der Gelehrten, wo dieser neue, um die Mitte des 18. Jahrhunderts siegreich durchdringende Stil seine Heimat hat, aber daß er nicht wie die Athene fertig aus dem Haupte des Zeus mit einem Male entsprungen ist, wird schwerlich bezweifelt werden. Die Vermutungen richten sich letzten Endes nach Italien, wo bei dem 1736 verstorbenen Pergolesi gewisse Merkmale der neuen Richtung — das singende Allegro, kontrastierende Themen, Reprise, Durchführung — auftauchen. Der fünfzehnte Band der Denkmäler der Tonkunst in Österreich will Wien als den Ausgangspunkt der Stilwandlung ansprechen. Darnach wäre Georg Matthias Monn, Organist an der Karlskirche, der Mann, der die dreiteilige Sinfonie (Ouvertüre) der Italiener durch die Einführung eines vierten Satzes im Menuettcharakter (vor dem letzten Allegro) erweiterte. Das Menuett ist die markante Errungenschaft der Wiener Schule. Bei Monn wie bei Johann Georg Reutter (1708—72), G. Chr. Wagenseil, Joseph Starzer u. a. spürt man wirklich bereits den Hauch der neuen Zeit, und Gluck hat — allerdings während seines Londoner Aufenthaltes im Jahre 1746 — Triosonaten veröffentlicht, die ihn in die vordere Reihe der Meister rücken, welche damals an der Umbildung der instrumentalen Ausdrucksmittel gearbeitet haben.

Hugo Riemann hingegen[1] schreibt das Verdienst der Stilwandlung einer Anzahl aus Böhmen bezw. Mähren stammender Musiker zu, die sich seit der Mitte der vierziger Jahre in Mannheim als Mitglieder der dortigen Hofkapelle zusammenfanden und deren Erster der Geiger Johann Stamitz aus Deutschbrod war.[1] Neben ihm wirkte der etwas ältere Franz Xaver Richter

[1] H. Riemann in den Vorreden zu den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Bd. 3 und 7, welche die Werke der Mannheimer Sinfoniker veröffentlichten. Triosonaten der Mannheimer gab Riemann für den praktischen Gebrauch in den Heften des Sammelwerkes Collegium musicum (Leipzig, Breitkopf & Härtel) heraus.

aus Holleschau und Anton Filtz. Sie sind, wenn auch nicht die Urväter, so doch jedenfalls die Schöpfer des neuen instrumentalen Stils, den sie im bewußten Gegensatz zu der kontrapunktistisch-imitatorischen Schreibweise der Bach-Zeit pflegten. In den Traditionen dieser älteren Epoche ist Richter übrigens noch merklich befangen, doch hat er schon das singende Allegro. Wogegen Filtz, ein phantastischer Sonderling, ganz seinem Meister Stamitz nacheifert, aber mit der kecken, temperamentvollen Sorglosigkeit des Bohêmiens. Der bedeutendste, das führende Genie ist natürlich Stamitz. Burney, der englische Musikgelehrte, der 1772 Deutschland bereiste, nennt ihn das „große Originalgenie" und vergleicht ihn mit Shakespeare. Ob Stamitz seinen Stil nach Wiener Anregungen gebildet hat, oder ob dieser bei den zahlreichen Hauskapellen des böhmischen Adels daheim war, läßt sich einstweilen nicht ermitteln. Es fällt ins Gewicht, daß J. Fr. Fasch, einer der Vorläufer des neuen Stils, 1721 als Kapellmeister des Grafen Morzin zu Lukawes in Böhmen wirkte. Übrigens hat ja auch Gluck seine Jugend in Böhmen verbracht.



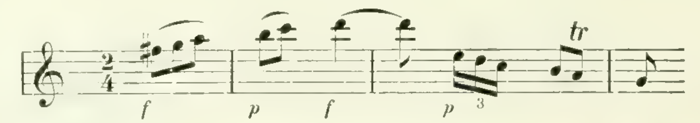
Johann Wenzel Anton Stamitz (1717—1757).

Worin besteht nun dieser vielberufene Mannheimer Kompositionsstil, der in den Sinfonien und Triosonaten dieser Tonkünstlergruppe zutage tritt? Vor allem in der Hinwendung von der Polyphonie zur Homophonie, allerdings nicht unter völligem Verzicht auf polyphone Elemente. Aber die melodieführende Oberstimme wird zur Gebieterin des Satzes, und damit geht eine Veränderung des Charakters der Themen Hand in Hand. Das Thema des kontrapunktistischen Stils ist ein Melodiefragment, das durch alle Stimmen geführt wird. Der Mannheimer Stil bringt in sich abgeschlossene sinfonische Melodien.

An ein gegliedertes, männliches, zur Dominante modulierendes Kernthema schließt sich das zweite, aus der Kantilene der Geiger stammende „weibliche" Thema, das Gesangsthema. Diese beiden kontrastierenden Abschnitte werden nun wiederholt (Reprise) und es folgt der Durchführungsteil mit reicher „thematischer Arbeit". Während die Stimmung der Musik der Bach-Periode nur in großen Abschnitten wechselt und im allgemeinen jeden Satz eine besondere Grundstimmung durchaus beherrscht, schlägt der Ausdruck bei den Mannheimern oft innerhalb desselben Taktes in seinen Gegensatz um. Die Dynamik ist keine mechanische Übertragung des Echo-Effektes, sondern ergibt sich aus dem Charakter der Themen. Es gibt „Forte-Ideen" und „Piano-Ideen". Der feierliche, strenge, gemessene Ton der langsamen Sätze aus der Bach-Zeit macht einem innigen, traulich-natürlichen Platz. Individuelles Empfinden kann sich freier und natürlicher aussprechen. Der erste entscheidende Schritt zur modernen Instrumentalmusik ist getan. Nach dem

langsamen Satz erscheint obligat ein zierliches Menuett. Der vierte ist natürlich ein Allegro oder vielmehr Presto.

Auch die feinere Ausgestaltung des Vortrags, womit die Mannheimer Kapelle bahnbrechend wirkte, dürfte Stamitzens Werk sein und hängt jedenfalls auf das innigste mit dem neuen Kompositionsstil zusammen. Als Konzertmeister erzielte er beim Chor der Geigen eine bis dahin unerhörte Egalität des Strichs. Der schematische Wechsel von Forte- und Pianostellen hörte auf, sobald man die Klangstärke als immanente Eigenschaft der Tongedanken begriff. Stamitz ging aber noch weiter und liebte dynamische Kontraste innerhalb eines Motivs, im engsten Rahmen z. B.:



Genaue Beobachtung der vorgeschriebenen Vortragszeichen galt nun als oberstes Gesetz. Weltberühmt wurde das Mannheimer Crescendo, das nicht nur als ein Kompositionseffekt anzusehen ist (als sequenzenartiges Hinauftragen eines kurzen Motivs aus der Tiefe zur Höhe), sondern auch als eine Steigerung der Klangfülle.[1] Die Anstellung von Klarinettisten läßt sich in Mannheim zwar erst nach Stamitz' Tode nachweisen, doch war schon 1755 eine Sinfonie mit Klarinetten von ihm in Paris gespielt worden. Die Klarinette war um 1690 von J. Chr. Denner zu Nürnberg aus der alten Schalmei konstruiert worden. Vor den Mannheimern ist sie nur ausnahmsweise in Gebrauch, z. B. in Händels „Tamerlan" (1724), in einer Oratorien-Sinfonie Hasses (1737). Die Dresdner Hofkapelle bekam erst 1782, die Wiener erst 1790 Klarinetten. Sie spielten noch unison mit den Oboen und fehlen darum in den alten Partituren. In der Behandlung der Bläser zeigte Stamitz einen neuen, bedeutsamen Weg, indem er sie im Tutti nicht zur Verstärkung der Streicher verwendete, sondern ihnen lange Haltetöne zuwies. Auch die Mannheimer Waldhörner erfreuten sich eines ausgezeichneten Rufes. Die Hörner finden sich schon 1711 in der Dresdner Hofkapelle und überhaupt in der Oper. Man bediente sich ihrer daher nicht mehr bloß zum rinforzato, sie übernahmen auch schon bisweilen das Thema. Die sogenannte „durchbrochene Arbeit", d. h. die Verteilung der einzelnen kleinen Abschnitte oder Glieder einer fortlaufenden Melodie an verschiedene Instrumente, gehört mit zu den kennzeichnenden Eigentümlichkeiten der Stilreform.[2] Der Continuo ist zwar noch traditionell in Übung, doch lernt Stamitz, vielleicht unter dem Einflusse Tartinis, mehr und mehr darauf verzichten.[3]

Schon in den französischen Suiten hatte der Continuo eine immer geringere Rolle gespielt, da man diese Suiten besonders in Süddeutschland auch gern

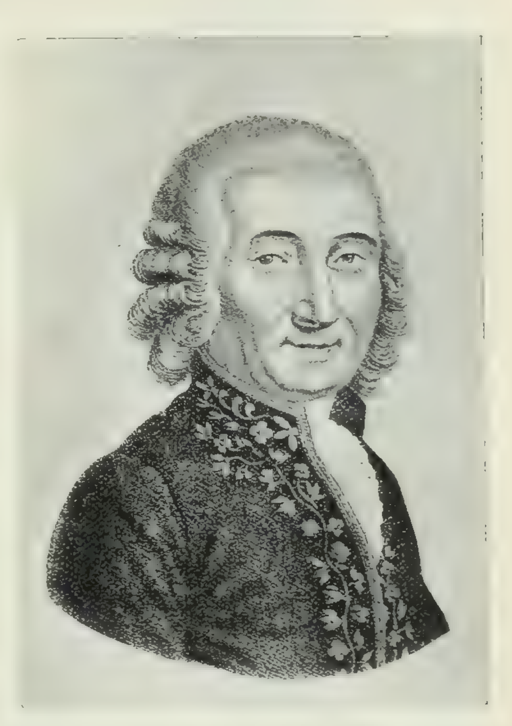
---

[1] Auch das Crescendieren ins Piano kommt bereits bei Stamitz vor.

[2] Die ersten Spuren sind schon bei Abaco nachweisbar.

[3] Vergl. zu diesem Kapitel: Mennicke, Hasse und die Brüder Graun (Leipzig 1906), ferner Riemanns Artikel („Neue Musik-Zeitung", 29. Jahrgang, No. 1 und 2).

im Freien aufführte, wo das Cembalo natürlich nicht zur Hand war. Bald begann man eigene Freiluftsuiten zu komponieren und bevorzugte darin statt der alten Tanzformen namentlich das Menuett und den Marsch. Diese neuen Suiten hießen bald Serenaden (Ständchen, Abendmusiken) oder Notturni (Nachtmusiken), auch Cassationen (wegen des darnach üblichen Absammelns) oder Divertimenti (Unterhaltungsstücke). Die erste gedruckte Sammlung solcher Serenaden *Concors discordia* (Nürnberg 1695) hat B. A. Aufschnaiter zum Komponisten. Nachdem die Entbehrlichkeit des Continuo in dieser Gattung durchgeführt war, bildete seine Beseitigung aus der Kammermusik nur noch eine Frage der Zeit.



Luigi Boccherini (1743—1805).

Interessant ist das Verhalten der musikalischen Mitwelt zu den Mannheimern. Von den alten Herren kommt der tiefe Bachianer Johann Friedrich Fasch († 1758) in Betracht,[1] der zwar dem Fugenstil huldigt, aber doch schon eine Brücke schlägt zu der Intimität des neuen individuellen Stils. Während Hasse und K. H. Graun im Italianismus befangen bleiben, reicht der Bruder des letzteren, Johann Joseph Graun, den Mannheimern gleichsam aus der Ferne die Hand. Direkte Anhänger von Stamitz waren Gossec und Leduc, der Ältere, in Paris, Boccherini ebenda und in Madrid, Johann Christian Bach in London und Mailand, Dittersdorf und Asplmayr in Wien, Georg Benda in Gotha. In Mittel- und Norddeutschland aber bekämpfte man diese Richtung, brachte die Lebensfreude ihrer Themen mit den guten Weinen des Rheinlandes und Österreichs in Verbindung und beklagte den raschen Stimmungswechsel als ein „seltsames Gemisch des Ernsthaften und Komischen". Auch hat ihrem Prestige sodann die zweite Generation der Mannheimer Schule geschadet, zu welcher man Stamitz' beide Söhne, Joseph Toeschi, Christian Cannabich u. a. zählt, schwächliche Nachahmer des vortrefflichen Meisters, die den Stil ihrer geistigen Väter zur Manier machen. Der rasche Wechsel der Tonstärke, oft innerhalb eines Taktes, galt als „Mannheimer goût". Auch die den weiblichen Reimen vergleichbaren, weichlichen Vorhaltsbildungen, z. B.:

[1] J. S. Bach hat sich mit eigener Hand die Stimmen von fünf Suiten Faschs abgeschrieben.

statt: statt:

der sogenannte „Mannheimer Seufzer“, sind für diese Künstler charakteristisch. Mozart und der junge Beethoven haben ihn von daher überkommen. Vereinzelt finden sich diese „Manieren“ allerdings auch schon bei früheren Meistern.



Philipp Emanuel Bach (1714–1788).

Von den Söhnen des großen Thomas-Kantors stand Philipp Emanuel Bach[1] zeitlebens in größtem Ansehen. Haydn und Mozart verehrten ihn ungemein („Er ist der Vater, wir sind die Buben“), doch hat ihm die Forschung seither manches Prioritätsrecht seiner Verdienste bestritten. Er gehört zu jenen Künstlern, denen die Zeitumstände eine höhere Geltung verleihen, als sie der bloßen Kraft ihres Talentes zukäme. Ursprünglich Jurist, sattelte er bald zur Musik um und ging nach Berlin, wo er durch nahezu dreißig Jahre als Kammerpianist Friedrichs des Großen wirkte. Darnach folgte er 1767 Telemann in dessen Stellung als Hamburger Kirchenmusikdirektor und bekleidete sie noch über zwanzig Jahre. Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Felde der Klaviermusik. Das Cembalo war das Fundament seiner Kunst. Zunächst setzte er das von seinem Vater geschaffene Klavierkonzert mit Orchester fort, und hierin schloß sich ihm die norddeutsche Schule an: Graun, Nichelmann u. a. Solo und Tutti sind hier gleichberechtigt, das zweite Thema fehlt, nicht aber der Continuo. Sehr viel verdankt dem Künstler die Klaviersonate. Er war es, der den „galanten Stil“ Scarlattis in Deutschland einführte, der nach dem Vorgang Pasquinis die Dreisätzigkeit zur Norm erhob, der nach dem Beispiele der Mannheimer das zweite Thema, Reprise, Durchführungsteil und Vortragszeichen, praktizierte. Besonders vorbildlich wirkten die „Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen“, worin er die Varianten der Reprisen, die der Spieler sonst aus dem Stegreif vornahm, gleich in Noten ausschrieb, so daß wieder ein Stück Improvisation aus der Kunstpraxis ausgeschaltet wurde. In der Art Couperins dichtete er auch seine kleinen allerliebsten Charakterstücke mit Überschriften. Hinsichtlich der Melodiebildung und besonders der Harmonie enthalten alle diese etwas philiströsen Werke viele Feinheiten. Sein „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“

[1] Bitter, K. Ph. E. Bach, W. Friedemann Bach und deren Brüder (1868, 2 Bände).

(1732—62), der das Daumenspiel theoretisch begründete und die Verzierungskunst der „Manieren" in ein System brachte, war auf lange hinaus die maßgebende Klavierschule. In seinen Sinfonien, deren Sätze gleich seinen Sonaten meist ohne Pausen ineinander übergehen, und in seinen Streichquartetten huldigt er einem gemäßigten Fortschritt, seine Lieder gehören der Berliner Richtung an.

Philipp Emanuel hat seinem Bruder Wilhelm Friedemann Bach (1710—84) neidlos die höhere Begabung zuerkannt, indem er ihn als den einzigen bezeichnete, der den großen Vater hätte ersetzen können. Friedemann war eine starke Individualität, die, von den Zeitgenossen unverstanden, sich zum Sonderling entwickelte und von da zum Kunstzigeuner entartete. Er, der Liebling Johann Sebastians, endete, nachdem er seine guten Organistenstellungen zu Dresden und Halle durch seine Fahrigkeit verloren hatte, als verbummeltes Genie elend in Berlin. Ohne im Formellen ein kühner Neuerer zu sein, vielfach in der älteren Tradition befangen, hat er in seinen Fugen, Polonaisen und in seinem gewaltigen Orgelkonzert (d moll) eine für seine Zeit erstaunliche Subjektivität bekundet.[1]



Wilhelm Friedemann Bach (1710 - 1784).

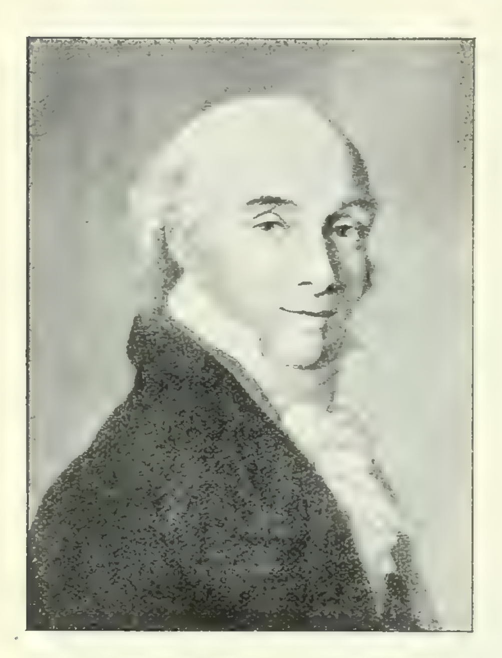
Die eben genannten Söhne Bachs gingen vom Cembalo aus. Hingegen gründete der burschikose Johann Christian Bach (1735—82) zu London,[2] ein entschiedener Anhänger des neuen Stils, dem Mozart viele Anregungen verdankt, Klaviermusik auf das Hammerklavier, und ein Gleiches taten die Wiener, Christoph Wagenseil (1715—77) und Franz Dussek an der Spitze. Diese Hammerklavierkonzerte, in denen bereits ein „zweites Thema" erscheint, gaben dem Solo einen viel breiteren Spielraum, beschränken dafür das Tutti und verzichten auf den Continuo.

Das Hammerklavier (Pianoforte) ist von dem Florentiner Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori um 1711 erfunden worden, wahrscheinlich angeregt durch das Hackbrett des Pantaleon Hebenstreit, das er seit dem Jahre 1705 auf

[1] Das ihm zugeschriebene Lied „Kein Hälmlein wächst auf Erden" ist zweifellos ein Produkt des 19. Jahrhunderts.

[2] Schwarz, J. Chr. Bach (S. I. M. Bd. 2).

Konzertreisen durch Europa führte.[1] Wie sehr aber die Idee damals in der Luft lag, ist daraus zu ersehen, daß kurz nach Cristofori auch Marius in Paris und Schröter in Nordhausen fast gleichzeitig und selbständig auf den Bau von Hammerklavieren gerieten, die denen des Italieners an Vollkommenheit allerdings nachstanden. Mattheson, der 1722 Maffeis Beschreibung des Pianoforte deutsch veröffentlichte, gab so den Anstoß, daß sich die deutschen Klavierbauer auf die neue Erfindung warfen, die durch ihre Vorzüge die älteren Instrumente rasch verdrängte. Damit wurde der Grund zum Vorrang der deutschen Klavierindustrie auf dem Weltmarkte gelegt. Der Freiberger Orgelbauer Gottfried Silbermann († 1753) schritt da voran und hatte sich bei seinen Verbesserungen der Hammermechanik des aneifernden Interesses von J. S. Bach zu erfreuen. Nach ihm waren von Bedeutung: Chr. E. Friderici in Gera, J. A. Späth in Regensburg, G. A. Stein in Augsburg, dessen Instrumente Mozart ganz besonders liebte. Sie kamen noch ziemlich teuer. Friedrich der Große mußte für einen Silbermannschen Flügel bis 700 Taler bezahlen. Stein stellte seine Fabrikate bereits um 300 Gulden her, wobei natürlich die bedeutend größere Kaufkraft der damaligen Währung in Betracht kommt. Auch die großen außerdeutschen Klavierfirmen sind Gründungen ausgewanderter Deutscher: Erard, Pleyel, Pape in Paris, Streicher in Wien, und in England machte Joh. Zumpe mit dem Bau der neuartigen Flügel den Anfang. 1768 spielte Chr. Bach zu London bereits öffentlich ein Pianoforte, und hier war es auch, wo das Haus John Broadwood die von Backers erfundene „englische Mechanik“ als bedeutende technische Errungenschaft verwertete. Daneben gab es die auf Stein zurückgehende „deutsche Mechanik“, die später „Wiener Mechanik“ hieß, seit sie Steins Schwiegersohn, der durch seine Flucht mit Schiller aus der Karlsschule bekannte Andreas Streicher, seit Verlegung des Geschäftes in die Kaiserstadt praktizierte. Sie wurde namentlich für Deutschland maßgebend. In den siebziger Jahren ist die Vorherrschaft des Hammerklaviers auf der ganzen Linie entschieden.



Giovanni Battista Viotti (1753–1824).
(Nach dem Gemälde von Mme. Viger-Lebrun.)

In der Kammermusik verdrängt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der ausgearbeitete Klaviersatz den Continuo. Das war schon in der

[1] Es wurde von Ludwig XIV. dem Virtuosen zu Ehren „Pantalon“ genannt.

Bach-Händel-Zeit zuweilen der Fall gewesen, besonders Bach hat (1720) mehrere Sonaten „mit obligatem Klavier“ komponiert. Rameau, Fr. X. Richter und Schobert notieren in ihren Kammersachen den Klavierpart ganz so, wie sie ihn gespielt haben wollen. Streichquartette ohne Continuo schrieben nach dem Vorgang Tartinis die späteren Mannheimer, Cannabich, Toeschi und der Münchner Pl. Cammerloher († 1776). Weiters folgen Ph. E. Bach und Haydn, den man lange fälschlich für den Ahnherrn des Genres ansah. Und wenn die Italiener Besozzi und Giov. Sammartini († 1774) die Triosonate vom Continuo befreiten, so fanden sie in dem jüngeren J. K. Stamitz, in dem Wiener Leopold Gaßmann und J. Christian Bach willige Schüler. Die steife Führung der Cellostimme erinnert freilich noch lange an das Continuozeitalter, doch hatte die Wandlung des Stils bald eine völlige Entwertung der älteren Literatur für den praktischen Gebrauch zur Folge.

Die Mannheimer, von Haus aus fast insgesamt Geiger, hatten sich auch im Violinkonzert versucht, so Stamitz, Richter, Toeschi, Filtz und Holzbauer. Die beiden letzteren daneben auch im Cellokonzert. Bedeutende Geiger dieser Gruppe sind ferner G. Czarth und die beiden Fränzl, Jgnaz und Ferdinand, Vater und Sohn. Neben diesen ist noch die Berliner, zur Hofmusik Friedrichs des Großen gehörende Geigerschar zu erwähnen, vor allem die Brüder Franz und Johann Benda, sowie Johann Gottlieb Graun. Dann der Cellist Mara, der Gatte der großen Sängerin. In Wien wirkten natürlich die Italiener als Muster: Karl Ditters v. Dittersdorf (1739—99) und der Mährer Anton Wranitzky (1761—1819) sind aus ihrer Schule hervorgegangen, und als Meister des Cellos exzellierte der Böhme A. Kraft. Doch übernahm in der solistischen Streichmusik bald der französische Zweig der Tartinischen Schule die Führung. Auf der Geige der französierte Italiener G. B. Viotti (1753—1824) mit seinen Konzerten und Duetten. Auf dem Violoncell, das auf französischem Boden übrigens schon in Berteau († 1756) einen führenden Meister zählte, dann J. L. Duport (1749 bis 1819), der Begründer der modernen Cello-Applikatur (Essai sur le doigté du violoncelle 1770). Die italienische Cellistenschule wird am glanzvollsten durch Boccherini vertreten.



Johann Schenck mit der Gambe.

Je größer die Bedeutung der viersaitigen Violinen und Celli wurde, desto mehr traten die Liren und fünfsaitigen Violen zurück. 1740 erschien in Amsterdam eine Art Fehdeschrift von Le Blanc wider die neueren Instrumente, die gegen die Violen weidlich schlecht gemacht und als hart und grell gekennzeichnet werden, doch hielt sie die Entwicklung natürlich nicht auf. Aber noch 1812 ereifert sich Gerbers Musiklexikon zugunsten des „bescheidenen, sanften, sumsenden Violengetöns" und tadelt es, daß „gegenwärtig zu unseren Musiken die Instrumente nicht hoch und schreiend genug gewählt werden können". Die Gamben verschwinden seit der Stilwandlung mehr und mehr aus den Orchestern, werden noch eine Zeitlang als Soloinstrumente gebraucht und dann allmählich aufgegeben. Berühmte Gambisten der Zeit sind neben Johann Schenck (1685—95 am kurpfälzischen Hofe zu Düsseldorf), Marin Marais in Paris († 1728), dessen Schüler Chr. Hesse in Darmstadt († 1782) und zwei Generationen der Musikerfamilie Abel aus Köthen, die mit J. S. Bach befreundet war und deren berühmtester Sprößling Karl Friedrich Abel († 1787), ein Schüler Bachs, in London eine hervorragende Stellung als Konzertmeister einnahm. Konzerte für die Gambe schrieben noch Tartini, Ph. E. Bach u. a. Die von Bach erfundene Viola pomposa war ein Mittelding zwischen Gambe und Violoncell. In Österreich erfreute sich das Bariton zu Haydns Zeit einer ziemlichen Beliebtheit. Haydn schrieb über hundert Stücke dafür. Am längsten hat sich die von Bach geschätzte Viola d'amore als Soloinstrument erhalten.

Seit der Erfindung der Pedalharfe (1730) durch Hochbrucker in Donauwörth nimmt dieses Instrument einen raschen Aufschwung. J. B. Krumpholz aus Prag und M. Marin brachten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Solospiel auf eine hohe Stufe.

Dagegen verschwindet die Laute mehr und mehr von der Bildfläche. Schon 1727 hatte sie der preußische Lautenist E. G. Baron in seiner berühmten Streitschrift „*Historisch-theoretische und praktische Unterweisung des Instruments der Lauten*" gegen die Angriffe Matthesons verteidigen müssen, doch besang sie Brockes noch als „Königin der Instrumente" und in den Orchestern saßen große Lautenmeister wie Conti in Wien und Sylvius Leopold Weiß in Dresden. J. S. Bach spielte Laute, komponierte Stücke für sie und verwendete sie in der Johannespassion und in der Trauerode im Orchester.[1] Die Stilwandlung um die Mitte des Jahrhunderts räumte mit den Lautenisten auf. Die namhaften Lautenspieler und Komponisten der Zeit wie A. Falkenhagen († 1761 zu Bayreuth) und Ulrich Haffner zu Nürnberg († 1767) wenden sich der Klaviermusik zu. Von 1772 an verschwindet die Abteilung Lautenmusik vollständig aus den Katalogen der Verleger. Der letzte deutsche Lautenist Chr. G. Scheidler sattelte zur Gitarre um und starb zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankfurt.

Walthers Musiklexikon (1732) führt David Funk zu Reichenbach und Jakob Kremberg zu Dresden als namhafte Gitarristen an. Später scheint

[1] Er veranlaßte den Instrumentenmacher Hildebrand zur Konstruktion eines „Lautenklaviers", das den Klang der Laute nachahmte.

das Gitarrespiel in Deutschland aus der Mode gekommen zu sein, die Herzogin Amalia von Weimar brachte es 1788 von ihrer italienischen Reise als eine Neuigkeit mit, der Dresdner Kapellmeister J. G. Naumann und der Jenenser Instrumentenmacher Otto bemühen sich alsbald um die technische Verbesserung der „Zupfgeige“. Die eigentliche Blütezeit der deutschen Gitarristik beginnt aber erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Im Bereiche des Flötenbaus wurde die Langflöte im Laufe des Jahrhunderts völlig von der Querflöte verdrängt. Als man die letztere, um sie bequemer transportabel zu machen, zerlegbar konstruierte, entdeckte man dabei das Mittel, die Stimmung zu regulieren und J. G. Tromlitz, Flötist und Flötenmacher zu Leipzig, versah das Instrument mit Einsatzstücken, vermehrte auch die Zahl der Klappen. Johann Joachim Quantz, auf der Flöte Schüler Buffardins in Dresden, in Italien musikalisch weiter ausgebildet, dann Kammerflötist zu Dresden und seit 1741 in Berlin, der von Friedrich dem Großen ungemein geschätzte Meister, erfand den Aus- und Einschiebeknopf, der gestattete, die Flöte ohne Einsatzstücke um einen halben Ton umzustimmen. Er hat 300 Flötenkonzerte und unzählige Solostücke komponiert, die Vorliebe des Königs für das Flötenspiel brachte es in der vornehmen Welt in Mode, Soli, Duette und Kammermusik mit obligater, die erste Violine vertretender Flöte wurden damals massenhaft geschrieben. Quantzens „Anweisung die Flöte *traversière* zu spielen“ (1752) bildete das bewunderte beste Lehrbuch dieser Kunst, in der etwas später zu Paris J. G. Wunderlich und A. Hugot als Lehrer und Virtuosen glänzten. Die Autobiographie des blinden Flötenspielers Fr. L. Dulon aus Oranienburg hat Wieland herausgegeben.



Johann Joachim Quantz (1697–1773).
(Zeichnung von Frank.)

Von der Klarinette und ihrem Gebrauch durch die Mannheimer ist schon die Rede gewesen. Ihr größter Künstler wurde der Deutschböhme Joseph Beer zu Berlin, der dem Instrument die fünfte Klappe gab, und neben ihm Michel Yost in Paris. Eine Abart der Klarinette ist das 1770 zu Passau erfundene Bassethorn, eine Altklarinette. Lotz in Preßburg verbesserte sie. Mozart, ja noch Mendelssohn haben sie, jener im Orchester, dieser als Soloinstrument verwendet. — Die Oboen, deren Klappen zuerst G. Hoffmann, der Bürgermeister von Rastenburg, 1727 vermehrt hatte, blieben in der Technik

ziemlich stationär. Als berühmte Virtuosen galten namentlich die Brüder Besozzi, J. Chr. Fischer in Dresden, Chr. S. Barth, ein Schüler Bachs, L. A. Lebrun in Berlin, A. Sallantin in Paris. Unter den Fagottisten genoß A. Romberg einen vorzüglichen Ruf.

Das Blasen der alten, hohen Trompeten (Klarinen), deren Besetzung oder Ersetzung der Aufführung Bachscher Orchestermusik heute so manche Fatalität bereitet, hörte mit dem musikalischen Umschwung auf. Die letzten Vertreter dieser Kunst, wie der Leipziger Ratsmusikus Gottfried Reiche, ein Zeitgenosse Bachs, wandten sich dem Horn zu. Dieses als Soloinstrument



Flötenkonzert Friedrichs des Großen. (Nach einem alten Stich, angeblich von Chodowiecki [?].)

gewann um die Mitte des 18. Jahrhunderts seine höhere Bedeutung durch eine Reihe von technischen Verbesserungen. A. J. Hampel in Dresden erfand die Stopftöne und übertrug die Stimmbogen der Trompeten auf das Horn (Inventionshorn). Haltenhof gab ihm einen Stimmzug. Nun können Schüler Hampels als Virtuosen in die Welt ziehen: J. J. Rodolphe, J. A. Maresch, der Erfinder der „russischen Jagdmusik“,[1] und Wenzel Stich, genannt Punto.

Die Trompete, nach deren Muster das Horn die Stimmbogen bekam, übernahm vom Horn gleichsam im Tauschwege das Prinzip des Stopfens zur Erzeugung der chromatischen Skala. 1770 wurde von Wöggel in Augsburg

[1] Sie besteht darin, daß jedes Horn nur einen bestimmten Ton bläst, die Melodie also durch das Nacheinander der einzelnen Horneinsätze gebildet wird.

die „Inventionstrompete“ mit zwei Zügen gebaut. 1801 erfand Weidinger in Wien nach dem Vorbild des Klapphorns die Klappentrompete. Die Posaune erfährt im 18. Jahrhundert keine wesentliche Verbesserung, weist aber auch keinen bedeutenden Künstler auf.

Noch sind einige Instrumente zu nennen, die als Spezialitäten aufkamen, ohne eine bemerkenswerte Literatur hervorzurufen, wie die 1763 von Franklin erfundene (Glas-) Harmonika, auf der sich der Böhme J. L. Dussek (1761 bis 1812) hören ließ. Die Bettlerleier (Vielle) und der Dudelsack (Musette), die im Frankreich des *ancien régime* Modeinstrumente waren und zahlreiche Virtuosen und Komponisten beschäftigten, scheinen in Deutschland keine Rolle gespielt zu haben.

Der Entwicklung der Instrumente und der Spielmusik parallel, unter gegenseitiger Förderung geht die Entwicklung des öffentlichen Konzertlebens. Seine erste Organisation erfährt es in London. Zwar die 1710 von Pepusch begründete *Academy of ancient Music* und die *Madrigal-Society* (seit 1741) sind noch geschlossene, dem Collegium musicum vergleichbare Gesellschaften. Aber schon seit 1672 gibt das königliche Orchester unter Banisters regelmäßige Konzerte, 1741 beginnt Händel mit seinen Oratorienaufführungen und 1750 eröffnet Geminiani seine Spiritualkonzerte. 1762 folgen Abonnementskonzerte, die nach zwei Jahren, als Chr. Bach und K. Fr. Abel die Sache in die Hand nehmen, rasch aufblühen und sich 1783 *Professional Concerts* nennen, weil nur Berufsmusiker, keine Dilettanten mitwirkten. In Paris gibt D. Philidor, der Bruder des Komponisten, seit 1725 *Concerts spirituels*, 1770 treten ihnen die *Concerts des amateurs* von Gossec zur Seite.

In Deutschland lösen zu Leipzig 1743 die unter J. Fr. Doles stehenden „*Liebhaberkonzerte*“ die Aufführungen des alten studentischen Orchestervereins, welche Bach geleitet hatte, ab. Nach zwanzig Jahren tritt J. A. Hiller an die Spitze des Unternehmens, das seit 1781 ins Gewandhaus verlegt wird. Wien tritt 1782 mit den „*Augartenkonzerten*“ in den Reigen der Konzertstädte ein, 1783 versucht Reichardt Spiritualkonzerte nach Pariser Muster in Berlin, 1792 dirigiert Karl Fasch die erste „*Singakademie*“.

Neben der Umgestaltung des instrumentalen Stils in den fünfziger Jahren des 18. Säkulums, die an den Namen Stamitz geknüpft ist, vollzieht sich — unabhängig von ihr — in den sechziger Jahren die Reform der Oper zum musikalischen Drama durch Gluck.

Christoph Willibald Gluck[1]

war am 2. Juli 1714 zu Weidenwang in Mittelfranken als Sohn eines Försters geboren, kam schon als dreijähriger Knabe mit dem Vater nach Böhmen, wo dieser zu Eisenberg in fürstlich Lobkowitzschen Diensten lebte. Die Liebe

[1] A. Schmid, Chr. W. v. Gluck (1854), Marx, Gluck und die Oper. 2 Bde. (1863). Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks P S (1903), Wotquenne, Chr. W. Gluck, Thematisches Verzeichnis seiner Werke (1904).

zur Natur war ihm daher eingeboren, sie spricht vernehmlich auch aus seiner Musik. Er kam dann an die Jesuitenschule im nahen Komotau, wo die Zöglinge natürlich vor allem zur Kirchenmusik herangezogen, aber auch die Instrumente gepflegt wurden. So gab es zum Namenstag des Rektors Serenade und Tafelmusik, die Ankunft des Maien ward vom Gymnasialturm mit fröhlicher Musik begrüßt und nach dem Dreikönigsfest eine solenne „Opera" aufgeführt. 1732 soll Gluck als Student nach Prag gegangen sein. Die Mittel zu seinen Studien verschaffte er sich, indem er in der Kirche zu St. Jakob unter Czernohorsky als Chorsänger mitwirkte, des Sonntags aber auf den umliegenden Dörfern den Bauern zum Tanz aufspielte.



Försterhaus in Eisenberg, wo Gluck seine Jugend verbrachte.

Bohuslav Czernohorsky (1684—1740), der „böhmische Bach", war als Organist zu Assissi Tartinis Lehrer gewesen, ehe er in sein Vaterland zurückkehrte, wo er den sinnlichen Reiz der welschen Musik mit der ernsten kontrapunktistischen Kunst der mitteldeutschen Organisten verband. Seine Stärke lag in der Fuge, sein Nachruhm stützt sich auf seine zahlreichen bedeutenden Schüler, die Organisten Johann Zach († 1773 im Irrenhause zu Mainz), Josef Seeger und Franz Tuma. Sie repräsentieren eine freiere, individualistische und rationalistische Richtung in der katholischen geistlichen Tonkunst gegenüber der älteren dogmatisch-mystischen. Inwiefern Kepler mit seiner Schrift „*Harmonices mundi*" der geistige Ahnherr dieser Richtung ist, wird noch zu erweisen sein.[1] Die Messen Tumas (der frühzeitig nach Wien ging, wo er unter J. J. Fux sich fortbildete und Kammerkomponist der Kaiserin-Witwe Elisabeth war) sind geradezu der Typus einer „aufgeklärten Kirchlichkeit", der das religiöse Gemütsbedürfnis fehlt.

[1] O. Schmid, Die altböhmische Altmeisterschule Czernohorskys (Leipzig 1901).

Aus dem ernsten Prager Milieu zog es den lebhaften Geist des Jünglings, der die Musik immer mehr als seinen eigentlichen Lebensberuf erkannte, nach dem Süden. Er ging nach Wien, wo ihn bei einer Lobkowitzschen Soiree der lombardische Fürst Melzi hörte. Dieser nahm Gluck nach Mailand mit und ließ ihn bei Sammartini seine musikalische Ausbildung vollenden. Vier Jahre später trat Gluck mit seiner ersten Oper, einem „*Artaserse*“ (Text von Metastasio) hervor, dem eine Reihe anderer folgte: *Demetrio* und *Demofonte* (1742), *Artamene*, *Sofonisbe* (1743), *La finta schiava*, *Ipermnestra*, *Poro* (1744) und *Ippolito* (1745). Diese im neapolitanischen Zeitstil gehaltenen Opern machten ihm rasch einen solchen Namen in Italien, daß man, als die Gegner Händels diesem 1745 einen aussichtsvollen Rivalen auf den Nacken setzen und ihm das Haymarket-Theater übergeben wollten, Gluck berief. Diese Hoffnungen hat er mit seiner für London komponierten Oper „*La caduta de Giganti*“ allerdings enttäuscht, sein Pasticcio[1] „*Piramo e Thisbe*“ war geradezu durchgefallen, ja, Händel soll geringschätzig geäußert haben, daß sein Schuhputzer mehr vom Kontrapunkt verstehe als sein Nebenbuhler. Für Gluck selber jedoch wurden die Londoner Tage bedeutsam. Händels große Persönlichkeit und seine Oratorien machten einen mächtigen Eindruck auf ihn, er lernte in England „der Natur folgen“. Auf der Rückreise besuchte Gluck Paris, wo die Opern Rameaus auf ihn wirkten. Wir treffen ihn dann als Kapellmeister der Mingottischen Wandertruppe, mit der er Prag, Dresden, Hamburg, Kopenhagen bereiste. Dazwischen fällt ein Aufenthalt in Wien, wo seine Oper „*Semiramis*“ 1748 herauskam. Er verliebte sich in Marianne Pergin, doch wurde ihm ihre Hand von dem Vater, einem reichen Kaufmann, verweigert. Trostlos wandte sich Gluck wieder nach Italien und komponierte für das Theater Argentina in Rom seinen „*Telemacco*“, worin uns zum erstenmal der echte Gluck entgegentritt. Deutlich spürt man den Einfluß Rameaus und der zweiten neapolitanischen Schule, die gerade in Wien besonders hochgehalten wurde, obwohl der (unbekannte) Dichter noch der Schule Metastasios angehört. Aber in der Herausgestaltung großer, stark seelisch erregter Hauptszenen, in der Heranziehung von Chören, dramatischen Ensembles und Tänzen zeigt sich bereits ein neuer Geist.



Franz Tuma (1704–1774).

[1] Pasticcio (Pastete) ist eine damals übliche Art der Oper, die der Komponist nicht eigens komponiert, sondern aus den besten Nummern seiner früheren Werke zusammensetzt.

Seltsamerweise hat Gluck es bei diesem ersten Versuch, die italienische Konvention zu durchbrechen, zunächst bewenden lassen. Volle zwölf Jahre vergehen, ehe er wieder an den Stil des „Telemacco“ anknüpft. Er hatte noch im selben Jahre seine Marianne heimführen dürfen, da der Vater mittlerweile gestorben war, hatte eine Anzahl italienischer Opern alten Schlages („*Ezio*“, 1750, „*La clemenza di Tito*“, „*Issipile*“ 1752, „*L'eroe cinese*“ 1754, „*La Danza*“ 1755, „*L'innocenza giustificata*“, „*Antigono*“ — wofür er vom Papst den Orden eines Ritters vom goldenen Sporen bekam —, „*Il re pastore*“ 1756) komponiert und sich in Wien behaglich niedergelassen und war von der Kaiserin Maria Theresia zum Hofkapellmeister mit 2000 Gulden Gehalt ernannt worden. Nun begnügte er sich damit, für die Unterhaltungen des Hofes im Schloßtheater zu Schönbrunn kleine französische Singspiele meist von Favart teils einzurichten, teils neu zu komponieren. Zu der ersten Gruppe gehörte „*Les amours champêtres*“ 1751,[1] zur zweiten „*Le cadi dupé*“ 1761 und „*Le rencontre imprévue*“ 1764,[2] von denen die beiden zuerst genannten noch heute auf der lebendigen Bühne fortleben.[3] Die Beschäftigung mit dem Singspiel französischen Stils hat den Künstler jedenfalls im Hinblick auf knappe, scharfpointierte Deklamation gar sehr gefördert. Auch das Festspiel „*Tetide*“ zur Vermählung des nachmaligen Kaisers Joseph und das Ballett „*Don Juan*“ (1761) entstand. Seine Muße widmete er geistigem Verkehr und literarischen Studien. Er trat in Beziehungen zu Klopstock. Sein Haus wurde ein Sammelpunkt der Künstler und Gelehrten.

Unter den Literaten, mit denen er in Berührung kam, zog ihn besonders der geistvolle Rechnungsrat Raniero de Calsabigi an. Im Gedankenaustausch mit diesem Manne reifte bei Gluck die Idee einer Opernreform, die vor allem einen Bruch mit der Metastasioschen Librettoschablone bedeutete, ein Zurückgreifen auf die alten florentinischen Tendenzen. Bedeutende Begebenheiten in wenigen, einfachen, aber stimmungsvollen Bildern dargestellt — das war die neue Parole. Weg mit dem kleinlichen Intrigenspiel, weg mit den Redebildern und Sentenzen, mit der ermüdenden Kette von Sologesängen. Sondern eine Fabel, welche eine Mannigfaltigkeit der Formen und Ausdrucksmittel bedingt. Eine Verschmelzung der Ideale Majos und Traettas mit jenen der Rameauschen Oper, eine Synthese des italienischen und französischen Stils auf einer neuartigen poetischen Grundlage. Die Schöpfungen dieser neuen Art nannten sich nun nicht mehr *opera seria*, sondern wieder „*dramma per musica*“. Es waren zunächst drei: „*Orfeo et Euridice*“ (5. Oktober 1762), „*Alceste*“ (1767) und „*Paride et Elena*“ (1770), die alle in Wien

[1] Man gibt dieses Singspiel in einer deutschen Bearbeitung von Kalbeck-Fuchs unter dem Titel „*Die Maienkönigin*“. Die Melodien der kleinen Lieder sind nicht von Gluck, sondern von Rousseau, Mouret, Sellitti u. a. Doch haben die Bearbeiter auch einige Melodien aus Gluckschen Singspielen, „L'île de Merlin“, „La fausse esclave“ u. a. hineingenommen.

[2] Wurde seinerzeit auch deutsch als „*Die Pilgrime von Mekka*“ gespielt.

[3] Die übrigen sind: „*La fausse esclave*“, „*L'île de Merlin*“ (1758), „*L'arbre enchantée*“, „*Cythère assiégée*“ (1759) „*L'ivrogne corrigé*“ (1760).

zur Aufführung kamen. Die beiden letzteren erschienen auch im Druck und ihre Vorreden enthalten Glucks ästhetisches Programm.[1]

„Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das In-



Christoph Willibald Gluck (1714–87). (Porträt von Greuze im Louvre.)

teresse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung

[1] Calzabigi war geneigt, sich selbst das Hauptverdienst an der Opernreform zuzusprechen, ja er wollte Gluck direkt auch im Musikalischen beeinflußt haben. Dagegen spricht schon die Tatsache, daß mehrere sehr markante Partien des „Orpheus“ aus dem älteren „Telemach“ herübergenommen sind.

von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ferner glaubte ich einen großen Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten der Wirkung selbst die Regel opfern zu müssen."

Der Eindruck des „Orpheus" in Wien war ein sehr starker gewesen. Das Herauswachsen der Chöre und Sologesänge aus der Handlung, die einfache, auf das Koloraturbeiwerk verzichtende Melodik, der Ernst der Bestattungsszene (die Rameaus „Castor und Pollux" nachgebildet ist), die Gewalt der Furienchöre, die holden Weisen des Elysiums, die Bevorzugung des akkompagnierten Rezitativs statt des öden Secco — alles übte eine unerhörte Wirkung aus. Bei „Alceste" aber, die das neue Ideal noch um vieles strenger zu verwirklichen strebte, und deren zweitem Akt die gesamte Opernliteratur bis zum „Parsifal" nichts Ebenbürtiges an erhabener Feierlichkeit an die Seite stellen kann, schieden sich Anhänger und Gegner in zwei Heerlager. Das dritte Werk endlich, worin Gluck die Griechin Helena und den Asiaten Paris auch in der Charakteristik auseinanderzuhalten strebte, scheint nur einen schwachen Erfolg gehabt zu haben. In der Vorrede dazu betont Gluck die Notwendigkeit stilvoller, korrekter, von ihm selbst geleiteter Aufführungen.[1] Mit Ausnahme des „Orpheus", der in einzelnen Städten, z. B. in Bologna sehr gefiel, sonst aber als langweilig galt, sind die Reformopern Glucks zunächst Wiener Lokalereignisse geblieben, und der Meister mußte erkennen, daß ihm die Kaiserstadt den archimedischen Punkt nicht biete, um die modische Opernwelt aus den Angeln zu heben.

Sein Augenmerk richtete sich auf Paris, wo Lully und Rameau den Boden für das Verständnis einer dramatischen Musik vorbereitet hatten. Ein Attaché der französischen Gesandtschaft, Bailly du Rollet, ermunterte Gluck zu seinem Vorhaben. Er arbeitete ihm sogar Racines „Iphigenie in Aulis" im Geiste seiner Reformideen zu einem Operntext um, und die mancherlei Schwierigkeiten, die sich einer Pariser Aufführung entgegenstellten, wurden durch die Verwendung des Wiener Hofes und namentlich durch das Eingreifen der Königin Marie Antoinette (die als Prinzessin in Wien Glucks Schülerin gewesen war) beseitigt. Schon am 19. April 1774 fand die Premiere statt

[1] Er knüpft an die Orpheus-Arie: „*Che faro senza Euridice*" an und bemerkt: „Nähme man damit nur die geringste Veränderung vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stücke dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine Verstärkung des Tons, eine Vernachlässigung des Zeitmaßes, ein Triller, eine Passage u. dergl. den Effekt einer Szene gänzlich zerstören. Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers ebenso nötig.

und nun erwachte der alte Kampf um die Prinzipien der dramatischen Musik, der nach der Vertreibung der Buffonisten zwei Jahrzehnte lang geruht hatte, mit einem Schlage von neuem. Trotz eines anfänglichen Befremdens, zu der auch die keineswegs musterhafte Besetzung der Hauptrollen beitrug, endete der Abend mit einem Siege Glucks. Nach der Arie des Achill „Auf Kalchas falle dieses Schwert" sprangen die Offiziere im Parterre, enthusiasmiert von der kriegerischen Melodie, von ihren Sitzen auf und schwenkten voll Begeisterung ihre Degen. Die Königin selbst berichtete nach Wien: „Ich war von der Oper hingerissen, man kann von nichts anderem mehr reden. Es herrscht eine Gärung, die so außerordentlich ist, als Du Dir nur vorstellen kannst. Man entzweit sich, man bekämpft sich, als ob es um eine religiöse Angelegenheit gehe." Mit diesem Erfolge, der bestritten, aber nicht geleugnet werden konnte, hatte der sechzigjährige Gluck in Frankreich festen Fuß gefaßt, es war der entscheidende Moment im äußeren Verlaufe seines Lebens, es war das erste Mal, daß ein deutscher Meister im Theater der französischen Hauptstadt von sich reden machte, alles in Atem hielt und Triumphe feierte.[1]

In den folgenden Jahren sehen wir Gluck bei wiederholten Besuchen in Paris bemüht, seinen Erfolg auszunützen. Er bearbeitet seinen Orpheus und schreibt die Hauptpartie für Tenor um, da die Besetzung einer Männerrolle mit Frauen oder Kastraten dem französischen Geschmack nicht entsprach (1775). Das Werk befestigt seinen Ruf. Aber der Versuch, seine „*Cythère*" an der Seine einzubürgern, mißlang, und nun wagt sich alsbald die Gegnerschaft kühner hervor. Nahm die Königin offen für Gluck Partei, so wurde der Salon der Dubarry, der Maitresse Ludwig XV., der Mittelpunkt seiner Neider und Widersacher. Um sie scharten sich die versprengten Reste der italienischen Partei, während die Anhänger Rameaus und Lullys zum größeren Teil ins Glucksche Lager schwenkten. Von dem Gedanken geleitet, den so schnell emporgekommenen Gluck in Schach zu halten und womöglich zu verdrängen, setzte es die Dubarry durch, daß der berühmteste italienische Komponist jener Zeit, Nicola Piccini, berufen und mit Aufträgen zu Opern

[1] Man gibt die aulidische Iphigenie jetzt in der Bearbeitung durch Richard Wagner aus seiner Dresdener Kapellmeisterzeit (1847). Gewissenhaft wie er war, ging er auf die Pariser Originalausgabe zurück, aber von den 300 Seiten der Partitur blieb kaum ein Drittel unverändert. Vortragsbezeichnungen sind eingefügt, die Übersetzung ist verbessert, desgleichen die Instrumentation und Wagners eigene musikalische Zutaten füllen mehr als 40 Seiten in Folio. Man merkt ihnen an, daß sich Wagner mitten aus der Lohengrinstimmung gerissen hat. Es grünt und blüht, wohin der Meister nur mit dem Finger rührt. Wenn Iphigenie in erhabenem Opferentschluß erklärt: „Nun führt zum Altare mich", so hören wir deutlich des Schwanenritters „Nun laß vor Gott uns gehn"; wenn die Göttin Diana erscheint, weht es durch die Orchester wie bei Elsas Sang an die Lüfte. Vollständig abgeändert, d. h. nach der euripideischen Urfassung wieder hergestellt hat Wagner den Schluß. Im Original feiern Iphigenie und Achilles fröhliche Hochzeit und die Oper schließt nach einigen choreographischen Weiterungen mit einem Kriegsliede des Griechenheeres, wogegen Wagner die Göttin selbst erscheinen und die Jungfrau in ein fremdes Land entführen läßt, womit auch der Zusammenhang mit der tauridischen Iphigenie hergestellt wird. Das Kriegslied aber faßt er in den machtvoll donnernden, elementar fortreißenden Ruf: „Nach Troja" zusammen.

betraut wurde. Gluck, der in Wien an dem von der Großen Oper bei ihm bestellten „*Roland*“ arbeitete, mußte plötzlich erfahren, daß man dasselbe Buch auch Piccini zur Komposition übergeben habe. Entrüstet verbrannte er seine Skizzen. Als er dann mit seiner gleichfalls umgearbeiteten „*Alceste*“ wieder die französische Hauptstadt betrat, brachte ihm die Premiere eine Schlappe. Erst bei den weiteren Aufführungen wandte sich das Urteil mehr zu seinen Gunsten. Mittlerweile war Piccini persönlich in Paris eingetroffen. Die Rivalität ging an. Bisher hatten sich die französischen Könige, vielfach contre coeur und nur aus politischen Gründen veranlaßt gesehen, gegen die Italiener zugunsten des heimischen Musikdramas Stellung zu nehmen. Jetzt, bei dem Wettkampf zweier fremdländischen Meister, fielen solche patriotische Rücksichten weg, und auch Ludwig XVI. trat darum offen für die Piccinische Richtung ein. Gluck hingegen hatte seinen festen Halt an der Königin und erlebte den Triumph, daß sich Rousseau, der einstige Propagator der italienischen Musik, nun öffentlich zu seiner Kunst bekehrte. Man hatte ihm vorgehalten, daß der Eindruck seiner Werke vor allem auf der neuen Art der Textgestaltung beruhe und so griff Gluck für sein nächstes Werk nach dem seinerzeit für Lully geschriebenen Armida-Buche Quinaults, um zu zeigen, daß er auch auf einer solchen Walstatt zu siegen verstehe. Er zeigte in diesem romantischen Stoffe wiederum die große Wandlungsfähigkeit seiner Phantasie. Die süße Erotik, um deretwillen dem Meister sogar um seine ewige Seligkeit bangte und die bezaubernden Naturschilderungen geben der Oper ein besonderes Gepräge. Seit der Premiere (23. Sept. 1777), deren Erfolg übrigens recht zweifelhaft war, begann dann der große literarische Kampf der Gluckisten und Piccinisten, der mit dem größten Aufwand von Heftigkeit und geistreichem Scharfsinn geführt wurde. Auf der Seite Glucks, auf welcher neben Rousseau auch Voltaire stand, griffen Arnaud und Suard zur Feder, von den Gegnern Lafarge, d'Alembert und Marmontel, der Librettist Piccinis. Auch Gluck ließ sich mehrmals mit offenen Briefen in den Pariser Zeitschriften vernehmen.

Der Erfolg des Piccinischen „*Roland*“ (1778) bedeutete für die Partei des Italieners einen großen praktischen Vorteil. Gluck selber hatte diese Aufführung seines Nebenbuhlers geleitet. Ein Jahr später erschien er selbst mit einer Novität. Am 18. März 1779 hörte man seine „*Iphigénie en Tauride*“ und diesmal gelang es ihm wirklich, die Welt von seinem Genie zu überzeugen. Selbst Piccini, der heimlich an einer Konkurrenz-Iphigenie arbeitete, beugte sich vor der Kunst des deutschen Meisters, wie ihm überhaupt eine schöne Neidlosigkeit eignete.[1] Auch der spätere Mißerfolg seiner eigenen „Iphigenie“ konnte seine Verehrung für Gluck nicht mindern.

Die Wirkung des großartigen Werkes[2] ist um so auffälliger, als es

[1] Nach Glucks Tode eröffnete er eine Subskription, von deren Erträgnis ihm ein lebendiges Monument durch jährliche stilgerechte Musteraufführungen seiner Werke gesetzt werden sollte.

[2] Eine neue deutsche Bühnenbearbeitung verdanken wir Richard Strauß.

dem Geschmack der großen Menge viel weniger noch als eines der voraufgehenden Werke entgegenkommt. Stilistisch von wundervoller Durchbildung, appelliert es nirgends an die Sinne, zeigt es eine gewisse Marmorkälte des Ausdrucks, und in dem Umstand, daß einzelne Bestandteile älteren Opern Glucks entnommen sind, merkt man leicht die mühsamere Hand und die Ungeduld des Alters. Aber sonst steht der Meister mit ungebrochener Kraft auf der Höhe. Großartig ist wiederum seine Kunst der Charakteristik, wie er die Griechen und die Skythen, ja innerhalb der einzelnen Gruppen, z. B. Orest und Pylades, im Ton auseinanderzuhalten und zu individualisieren weiß, so daß man, selbst wenn man die Worte nicht versteht, aus der eigentümlichen Art der Deklamation auch die jeweilig redende Person zu erkennen vermag. Für dieses Werk gilt in eminentem Sinne die Inschrift, welche Glucks Verehrer in des Meisters Büste im Pariser Opernhause eingraben ließen: Musas praeposuit Sirenis.[1] Den Text hat ein gewisser Guillard nach dem Stücke des Euripides verfaßt, mit geschickter Herausarbeitung der theatralischen Momente.[2]



Nicola Piccini (1728—1800).

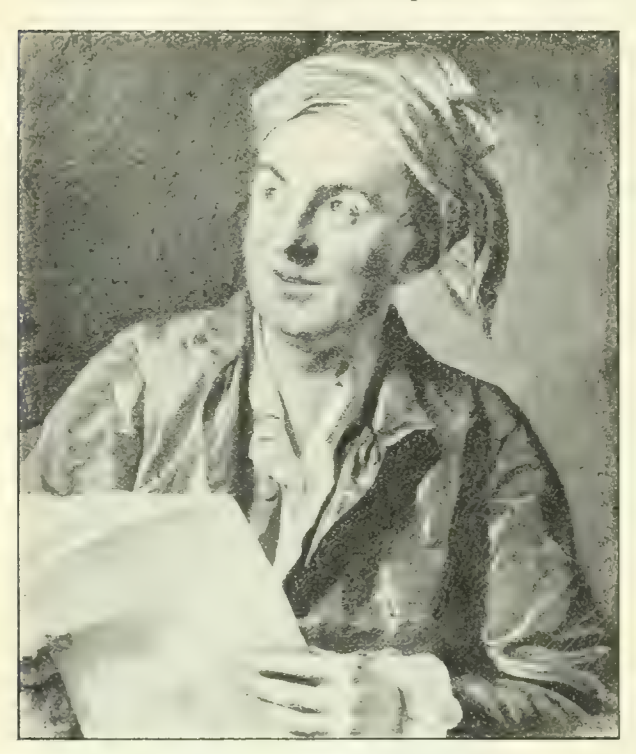
Die „Iphigenie“ war Glucks letzter großer Erfolg. Sein *„Echo und Narziss“* (1779) versagte, seinen letzten Opernplan *„Die Danaiden“* zu vollenden, war ihm ebensowenig mehr vergönnt, als seinerzeit die Chöre zu Klopstocks *„Hermann-Schlacht“*, die er schon in den siebziger Jahren fertig im Kopfe hatte. Nur glaubte er, für gewisse, seiner Phantasie vorschwebende Klangwirkungen erst eigene mächtige Instrumente erfinden zu müssen. Ein Schlagfluß machte dem Leben des zu Wien in behaglichem Wohlstand lebenden Greises am 15. November 1787 ein Ende. Seine Verlassenschaft wurde mit mehr als einer halben Million Franken eingeschätzt.

Glucks streitbare Persönlichkeit, sein hoher Idealismus, seine Betonung des dramatischen Charakters der Oper haben in der Geschichte der Oper mächtig nachgewirkt. Mit seinen Werken, worin er gegenüber der Konvention

[1] Er zog die Musen den Sirenen vor.

[2] Schiller schrieb 1800 an Goethe: „Diese Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger zu Tränen gerührt hat. Auch den dramatischen Gang des Stückes finde ich sehr verständig.“

und Künstlichkeit der alten Oper, gegenüber der Geziertheit und Verschnörkelung des Rokoko das Ideal einer von edler Menschlichkeit beseelten Antike verwirklichte, hob er die ganze Gattung aus dem Bereich einer hohlen Amüsierkunst in eine höhere Sphäre und adelte die Opernbühne. Wenn er auch die Opernrepertoire außerhalb von Paris nie beherrschte, so bedeutete seine bloße Existenz doch eine lebendige Kraft, das Problem des Musikdramas verschwand nun nicht mehr von der Bildfläche. Seine in Vorreden zu den Partiturausgaben seiner Opern und in offenen Briefen kundgegebenen ästhetischen Ansichten wiesen der weiteren Entwicklung den Weg. Er erblickt in der Musik „nicht bloß eine das Gehör ergötzende Kunst, sondern eines der größten Mittel, das Herz zu bewegen und die Leidenschaften zu erregen“. Er stellt dieses Mittel also streng in den Dienst des Dramas. „Die größten Schönheiten der Musik können Fehler werden, wo sie nicht am Platze sind. Wie groß das Talent des Komponisten auch sei, er wird immer nur mittelmäßige Musik machen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst matt und leblos erscheinen. . . . Einfach und wahr, strebt meine Musik immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdrucks und nach Verstärkung der Deklamation in der Poesie.“ Man wird darnach seine gelegentlichen Ausfälle gegen die „Musik“, d. h. gegen die sich überhebende, den Text sich unterordnende, der Virtuosität des Sängers dienende Musik zu verstehen haben. Diese war's, von der er sagte: „Es riecht nach Musik.“ Oder man bedenke seinen Ausspruch: sobald er ein Textbuch in Händen habe, suche er vor allem zu vergessen, daß er Musiker sei. Was er gelegentlich auch so ausdrückte, daß er mehr Maler und Poet als Musiker zu sein sich bemühe. Während er die Dacapo-Arie bekämpfte, bevorzugte er liedartig exponierte Gesänge.



Jean François Marmontel (1723–99).
Nach einem Gemälde von Roslin im Louvre.

Für die Organik eines musikalisch-dramatischen Kunstwerks hat kaum ein Komponist vor ihm ein so sicheres Gefühl besessen. Nicht mit Unrecht

konnte er diese daher als „Leimer“ kennzeichnen. Dabei versetzte er sich während des Schaffens im Geiste ins Parterre, sah seine Gestalten leibhaftig vor sich. Den Gesang „mit der Farbe des Gefühls erfüllen“ war seine Absicht. Auf die Unmittelbarkeit des Gefühls kam ihm alles an. Die „Übereinstimmung mit allen Grundsätzen der Natur“ war ihm für ein Kunstwerk sehr wichtig. Er machte psychologische Unterscheidungen, wie sie vor ihm in der Oper kaum versucht wurden. Als jemand den Opferchor in Rameaus „Castor et Pollux“ als „Kirchenmusik“ im Gegensatz zu dem analogen Chor in der Iphigenie tadelte, bemerkte er: „Ganz recht. Dort handelt sich's um eine religiöse Zeremonie, hier um eine wirkliche Leiche“ (le corps est présent). Und als ein Freund meinte, es sei das stetige Pochen der Bratschen bei Orests „Die Ruhe kehrt in meine Seele zurück“ ein Widerspruch, rief Gluck sehr lebhaft: „Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter getötet!“ „Das zieht nicht Blut,“ pflegte er zu sagen, wenn die Musik nicht an Herz und Nieren griff, ja auch als Dirigent seiner Werke fällt er den Zeitgenossen durch sein intensives Mitleben auf. „Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Art des Affektes sich in seinen Mienen und Gebärden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wütet mit dem Achill, weint mit der Iphigenie, und in der Sterbearie der Alceste sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche.“ Kann es da wundernehmen, daß er nach Vollendung eines Werkes in tiefe Erschöpfung, ja Krankheit zu verfallen pflegte?



Luigi Cherubini (1760—1842) nach Jean Ingres.

Nicht vergessen dürfen Glucks Verdienste um die Kunst der Instrumentation werden. Den Kern der Partitur bildet das Streichquartett, die Bläser setzen die Drücker und Lichter auf. Den Effekt gestopfter Horntöne, unisoner Tremoli des Geigerchors weiß er zu verwerten. Dem Orpheus geben Harfe und Zinken, der tauri-

dischen Iphigenie das Schlagzeug charakteristische Töne. — Glucks Opernreform hat sich im Bereich der italienischen Opernwelt, gegen die sie gerichtet war, nicht durchgesetzt. Seine Werke überstiegen nach Arteagas Zeugnis die Geduld italienischer Zuhörer, die auch an leichtere und brillantere Harmonien gewöhnt, Glucks „belegten Ton in hellen Affekten" (Kretzschmar) nicht goutierten. Auch Burney spricht der Reform nur in Ländern mit schlechten Sängern Berechtigung zu. Friedrich der Große lehnte Gluck, von dem er ein paar Alceste-Stücke aus dem Konzertsaal kannte, schroff ab, und erst seit 1796 erhebt Reichardt Berlin zu einer Pflegestätte der Gluckschen Muse, während Dresden, Hamburg, München usw. sie ignorierten.

Seine Domäne blieb die französische Bühne, speziell die Pariser Akademie, deren Repertoire er nunmehr die Signatur gab. Und wie vollständig er hier durchdrang, beweist der Umstand, daß in den achtziger Jahren[1] die in Paris wirkenden Musiker, auch die Italiener, sich ihm begeistert anschlossen. Allen voran sein einstiger Gegner, Piccini, dann der als „der erste Melodist der Welt" gefeierte, vor seinen Gläubigern nach Paris geflüchtete Antonio Sacchini (*Oedipe à Colone* 1786), und Glucks Schützling Antonio Salieri, dessen „*Danaiden*" (1784) zuerst als ein gemeinsam mit seinem Meister komponiertes Werk in Szene gingen und in dessen Oper „*Tarare*" (Text von Beauharnais) 1787 als Seitenstück zum „Figaro" zum ersten Male Revolutionsluft weht. Der Held ist ein Mann des Volkes, der gegen Despoten- und Priestermacht zum Herrscher erhoben wird. Ein Jahr später verließ Salieri Paris und ging nach Wien. Er wurde ersetzt durch Luigi Cherubini aus Florenz, der unter dem Eindruck der Gluckschen Schöpfungen seinen „Démophon" schrieb. Ein Zerwürfnis mit der Akademie bewog ihn, seine weiteren Werke für das Theatre de la Foire St. Germain, welches nur die Oper mit Dialog pflegte, zu komponieren (*Lodoiska* 1791, *Elisa* 1794, die großartige *Medea* 1797, *Les deux journées*, deutsch: „*Der Wasserträger*" 1800 und *Anacréon* 1803). Später erlebte er mit den *Abencerrages* (1813) an der Großen Oper einen Mißerfolg, sein *Alibaba*, ein erstaunliches Alterswerk, blieb Manuskript.[2] Cherubini ist ein großer, überaus vornehmer Meister. In Frankreich wurde seine Karriere als Opernkomponist aber durch die Abneigung Napoleons gegen ihn aufgehalten, seine 1806 für Wien auf ein deutsches Libretto geschriebene „Faniska" erregte jedoch die Bewunderung Haydns und Beethovens. Durch die geringen Erfolge auf der Bühne verbittert, wandte er sich seit 1809 der Kirchenmusik zu, die er mit drei Messen und zwei Requien (darunter eins für Männerstimmen) beschenkte. Seit 1821 wirkte er hauptsächlich als Direktor des Pariser Konservatoriums, das er aus argem Verfall zu hoher Blüte brachte.

Neben Cherubini trat zu Ende der achtziger Jahre auch ein junger Franzose mit mehreren Opern hervor, E. N. Méhul, den noch Gluck selbst

[1] Vergl. Dietz, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution (Wien 1885).

[2] Biographie von Bellasis (1876). Vergl. Schemann, Ein Wort über Cherubini (Musik 1907), und Kretzschmar, Die Bedeutung Cherubinis für die Gegenwart (J. P. 1906).

in die Pariser Musikwelt eingeführt hatte. Unter der Republik wurde seine Oper „*Le jeune Henri*“ ausgezischt, weil ein König ihr Held war. Doch gefiel die Ouvertüre so, daß sie dreimal gespielt werden mußte. Von seinen späteren Werken sind in Deutschland noch der ohne Violinen komponierte „*Uthal*“ (1806) und namentlich „*Joseph*“ (1807) bekannt geworden, das berühmte, bei der Erstaufführung freilich noch nicht sehr erfolgreiche Werk, eine edle Frucht des Gluckschen Geistes. Es ist, weil für die Opera comique geschrieben, mit Dialog, ohne Rezitative komponiert. Später wurde Méhul durch Spontini zurückgedrängt, der das Erbe der Gluckschen Schule antrat.

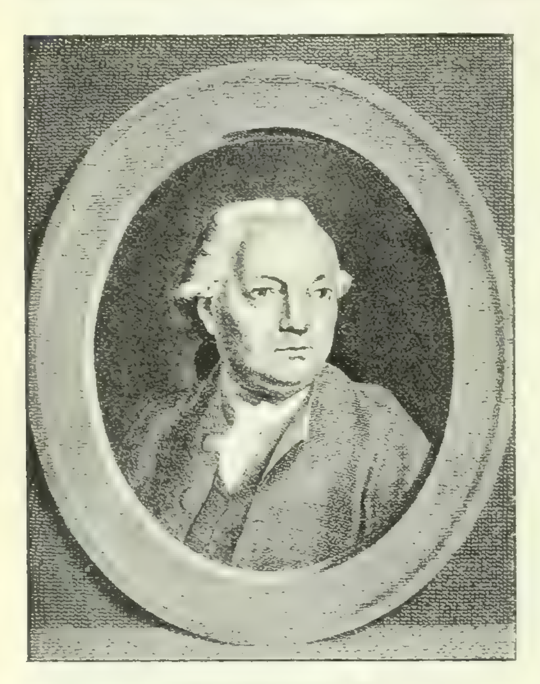


E. N. Méhul (1763–1817).
Aus d. „Allg. histor. Portraitwerk“. Verlag von F. Bruckmann, München.

In Deutschland wurde Gluck hauptsächlich von den Dichtern und Literaten hoch geehrt. Klopstock, die Stürmer und Dränger, Wieland, Herder, Schiller, Goethe begrüßten das Auftreten Glucks. Man war stolz darauf, daß ein Landsmann die große Reform vollzogen habe, wenn sie auch zunächst der deutschen Bühne nicht zugute kam. Und wenn der Meister auch selbst von dem „lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken“ gesprochen hatte, so erkannte man in dem Bestreben, die Elemente der französischen und italienischen Oper zu einer höheren stilistischen Einheit zu verschmelzen, einen deutschen Zug. Die deutsche Nationaloper selbst war eine Utopie, ein Traum der Patrioten geworden, und doch scheint in den siebziger Jahren der Vorgang Glucks wieder manche Komponisten angeregt zu haben, diesen Traum zur Wirklichkeit zu machen. Der örtliche Mittelpunkt dieser Tendenzen ist das Mannheimer Theater, für das sich 1773 Anton Schweitzer mit Wieland zu einer „*Alceste*“ verband, und ihm folgte 1776 Ignaz Holzbauer, der sich in seinem „*Günther von Schwarzburg*“ an einen Stoff aus der deutschen Geschichte wagte. Doch bildet diese Erscheinung eben eine Ausnahme, und in musikalischer Hinsicht

gehören beide Werke völlig dem Genre der durchkomponierten italienischen Solo-Oper an. Der hohe dramatische Ernst, die Art, wie die Arien aus den Situationen und Seelenstimmungen hervorgehen, macht den „Günther“ freilich zu einer bedeutenden Leistung, der, weil sie leider vereinzelt blieb, nur die lebendige Nachwirkung fehlte.

Aussichtsvoller schien sich zu der Zeit, als Gluck in Frankreich seine Kämpfe um die Oper ausfocht, das deutsche Melodrama zu gestalten. Als der Vater dieser Gattung gilt Georg Benda[1] aus Altbenatek in Böhmen, oder vielmehr die Schauspielerin Brandes in Gotha. In Wahrheit war es Schweitzer in Weimar, der 1772 Rousseaus „Pygmalion“ nach dessen vorgedruckten Angaben mit Musik versah. Dieses damals auf den mitteldeutschen Hofbühnen gespielte Werk schwebte der genannten Schauspielerin vor, als sie sich von ihrem Manne ein Monodrama *„Ariadne auf Naxos“* schreiben ließ, das die Wirkung ihres seelenvollen Sprechorgans und ihrer edlen Mimik durch den Zauber begleitender Instrumentalmusik steigern sollte. Nachdem schon Schweitzer das Stück zu komponieren begonnen hatte — er glaubte später seine Skizzen für die Oper „Alceste“ besser verwerten zu können —, übergab sie es 1774 Benda, und mit dessen Musik ging das Melodram am 25. Januar 1775 in Szene. Benda hatte ein eigentümliches Verfahren eingeschlagen. Statt, wie Rousseau es meinte, mit der Musik in längeren, pantomimisch zu begleitenden instrumentalen Zwischenspielen „das Kommende vorzubereiten“, illustrierte er das eben Gesprochene. Sie besteht also nicht aus überleitenden Interludien, sondern meist aus kurzen, prägnanten Nachspielen, welche den Gefühlsgehalt des vorausgehenden Satzes ausdrücken. Das Sprechen zur Musik, das wir jetzt mit dem Begriff des Melodrams verbinden, findet bei Benda seltener statt. Der Erfolg des Experimentes bestimmte die Rivalin der Brandes, Frau Seyler, sich von Gotter ein ähnliches Stück schreiben zu lassen, *„Medea“* (1778), zu welchem Benda gleichfalls die Musik lieferte und worin er auch von der „Beirede“, vom Sprechen zur Musik reichlicher Gebrauch machte. Diese beiden Werke begründeten seinen Ruhm, sie wurden



Georg Benda (1722—95).

[1] E. Istel, Die Entstehung des deutschen Melodrams (Berlin 1901).

mit großer Wirkung überall gegeben, sogar ins Italienische und Französische übersetzt. Sie sind nicht nur die Wiege jener vielsagenden knappen Instrumentalphrasen, die später im musikalischen Drama das „Unaussprechliche" mitteilen, sondern auch des Erinnerungsmotivs, das Gefühle, Vorgänge und Gestalten eines dramatischen Werkes beziehungsvoll verbindet. So ist das Melodram eine Parallelerscheinung der Gluckschen Reform, indem es aus der Not einer unausgebildeten deutschen Gesangsprache ein Prinzip macht. Es ist ein Versuch, die musikdramatische Wirkung zu erreichen, ohne die Poesie zu verkürzen, ein Versuch, die Musik auf eine dienende Stellung zu beschränken.




Für mich ist jede gesellige Freude vertilgt!
Ich bin allein in der Schöpfung!
Marsch
Man hört von ferne die Musik des Aufzugs
Sie schallen, sie schallen, die Triumphlieder des glücklichen Verbrechers!
Allegro



Von den Nachfolgern Bendas ist zunächst Neefe mit seiner „*Sophonisbe*" zu nennen. Hier wird an einer Stelle sogar die Rhythmik und der Tonfall der Deklamation in Noten vorgeschrieben. Dann versuchte J. Fr. Schink dem Melodram mehr Mannigfaltigkeit zu geben, indem er nicht bloß antike, sondern auch moderne, selbst komische Stoffe wählte, und J. Fr. Reichardt ging über das gemeinsame Vorbild hinaus, indem er die Deklamation prinzipiell von der Musik begleiten ließ, so daß die Monologe geradezu den Eindruck „gesprochener Arien" machen. Zumsteeg und F. L. Ä. Kunzen versuchten diese Form auch auf größere lyrische Dichtungen und Balladen (Klopstocks „*Frühlingsfeier*", Bürgers „*Lenore*") zu übertragen. Doch ließ die Vorliebe fürs Melodram, die sich Goethe bis ins Alter bewahrt hat, schon in den achtziger Jahren wieder nach, sogar die früheren Anhänger (Wieland, Herder) wandten ihm den Rücken. In den Kreisen der Schau-

spieler, namentlich der Ifflandschen Schule, blieben aber Deklamationen zur Musik bis tief ins 19. Jahrhundert hinein sehr im Schwange. Und obwohl als Gattung aufgegeben, wußten die Komponisten die melodramatische Wirkung als Episode zu schätzen und in der Oper mit Dialog auch praktisch zu verwerten. Musikgeschichtlich wichtig ist die ganze Bewegung dadurch, daß hier die Musik ohne Rücksicht auf die überlieferten Formen in den Dienst der Poesie bezw. dramatischer Vorgänge gestellt wurde und ihre Tauglichkeit zu solcher Behandlung erprobte, aber auch dadurch, daß sich im Melodram die Musik jener Stimmungsmomente bemächtigt, die sich später in der Zeit der Romantik zu beherrschenden Stimmungswelten auswachsen sollten. Hätte Benda gewagt, die Deklamation der Worte in Rezitativen musikalisch einzufangen,[1] so wäre das deutsche Musikdrama geschaffen gewesen. Aber gerade daß Benda diesen so naheliegenden kleinen Schritt nicht tat, ist charakteristisch.

Joseph Haydn.[2]

Durch das Wirken der Mannheimer, die in diesem Falle als die Führer einer großen Zeitbewegung gelten dürfen, hatte die Musik eine neue Syntax und einen neuen Wortschatz bekommen. In dieser neuen Sprache im höchsten Sinne zu dichten und ihr den vollen Reichtum der Volksmundart zuzuführen, war einem mannigfaltig begabten schöpferischen Genie vorbehalten: Joseph Haydn.

Er war der Sohn eines Wagnermeisters zu Rohrau (an der niederösterreichischen Grenze gegen Ungarn) und der musikalische Sinn seiner Eltern — die gern gemeinsam zur Harfe sangen — vererbte sich dem Knaben. Mit fünf Jahren kam er zu einem Vetter, einem Schulrektor und Regenschori nach Hainburg, und dort unter den Sängerknaben „entdeckte" ihn der Wiener Domkapellmeister Georg Reutter auf der Durchreise. Man nahm ihn in die kaiserliche Kantorei zu St. Stephan auf, wo er in der Singkunst sowie im Klavier- und Violinspiel unterwiesen wurde. In der Komposition war Haydn großenteils Autodidakt, die Werke des italienischen Kirchenstils, Caldara, Tuma, Ziani, Fux, Reutter dienten ihm als Vorbilder. Anfangs seiner Stimme und Musikalität wegen im Konvikt geschätzt und von der Kaiserin ausgezeichnet, wurde Haydn in der Gunst durch seinen jüngeren Bruder Michael ausgestochen, als er zu mutieren begann, ja man benutzte einen harmlosen Ulk des achtzehnjährigen Jünglings — er hatte einem Kameraden mit der Papierschere den Zopf abgeschnitten — um ihn aus der Schule zu stoßen. Ein armer Chorsänger[3] nahm sich des halb Verhungerten an, den er in einer kalten Novembernacht des Jahres 1749 auf einer Bank im Freien antraf. Er bot ihm bei

[1] Wie es ein anonymer italienischer Musiker mit einer Bendaschen Melodrampartitur wirklich getan hat (handschriftlich in Dresden).

[2] J. Pohl, Joseph Haydn. Bd. I, 1875—82. L. Schmidt, J. Haydn (Berlin 1898). — Eine monumentale Gesamtausgabe erscheint seit 1909 bei Breitkopf & Härtel.

[3] Der Name des Braven, Johann M. Spangler, verdient der Ehre wegen genannt zu werden.

sich ein kümmerliches Obdach. Später, als Haydn durch Mitwirkung bei öffentlichen Musiken etwas verdiente, konnte er eine Mansarde des Michaelerhofs beziehen, und dort, vor dem alten, wurmstichigen Spinett beneidete er „keinen König um sein Glück“.[1] Tagsüber gab er Stunden, doch war ihm, wie allen produktiven Naturen, das Unterrichten fürchterlich. Aber die Klavierstücke, die er für seine Lehrstunden komponierte, machten ihn doch bekannt. Von großem Einfluß auf ihn wurden nun die Klaviersonaten Ph. E. Bachs, die er um diese Zeit eifrigst studierte und von denen er noch später sagte: „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzählige Male vor, besonders wenn ich mich von Sorgen gedrückt und mutlos fühlte, und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen.“

Ein bei ihm bestelltes Ständchen zu Ehren der Gattin des berühmten Komikers J. Kurz (Bernardon) brachte ihn mit diesem Manne in Beziehung. Er komponierte ihm die — verlorene — Musik zu einer Zauberposse „Der krumme Teufel“ (1751). Er machte auch die Bekanntschaft Metastasios, dessen Ziehtochter er dann Klavierunterricht erteilte, und Porporas, welch letzterer ihn nicht nur als Korrepetitor für seine Gesangstunden gebrauchte, sondern auch beinah als Bedienten behandelte. Zum Entgelt unterwies er ihn in den „echten Fundamenten der Satzkunst“. Bei dem schöngeistigen venezianischen Gesandten, dessen Geliebte bei Porpora singen lernte, geriet Haydn in immer nähere Beziehungen zur vornehmen Welt und den daselbst verkehrenden Künstlern (Wagenseil, Gluck). Namentlich schloß er sich an Dittersdorf an, von dem er im Violinspiel profitierte.



Haydns Geburtshaus in Rohrau.
Original im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Zu seinen Mäzenen gehörte auch C. J. von Fürnberg, ein eifriger Musikliebhaber, der auf seinem Landgute Weinzierl bei Mölk viel Kammermusik trieb.[2] Für ihn schrieb Haydn Streichtrios, und als ein zweiter Geiger zur Verfügung stand, Streichquartette, so daß ihn der Zufall der vorhandenen Instrumente zu dieser Gattung brachte, die übrigens als *Quadro* bei den

[1] Aus seinem Dankesgefühl heraus soll seine erste Messe in F entstanden sein.

[2] Die Teilnehmer dieses „Urquartetts“ waren: der Ortspfarrer, der Verwalter, Haydn und Albrechtsberger.

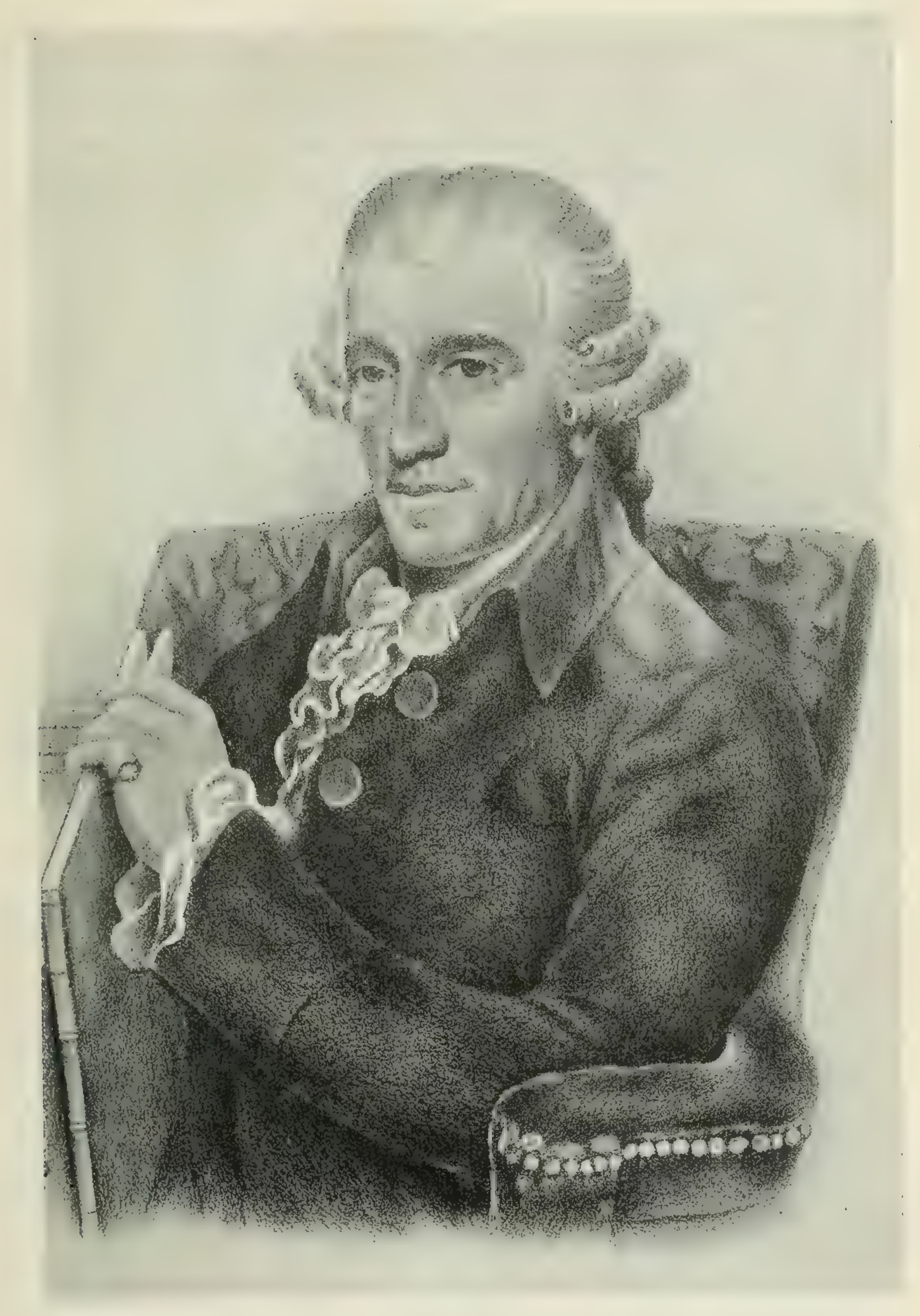
Italienern (besonders Sammartini) schon vorher im Schwange war. Diese ersten Quartette aus dem Jahre 1755 sind noch als „Cassationen" bezeichnet,[1] stehen also den Formen der Volksmusik nahe, ebenso wie die ihnen folgenden *Scherzandi* für Streicher, Flöte, Oboe und Waldhorn. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen zwei und fünf. Im letzteren Falle gibt es zwei Menuette. Erste und zweite Geige, Bratsche und Cello gehen oft in Oktaven, es ist eine leichte, nicht sehr kunstreiche Liebhabermusik.

Durch die Verwendung Fürnbergs bekam Haydn 1759 die Stelle eines Leiters der Hauskapelle des Grafen Morzin, die ihrem Herrn im Sommer auf das Gut Lukavetz in Böhmen folgte. Hier schrieb Haydn seine erste Sinfonie. Nach Wien zurückgekehrt, verliebte sich der Künstler in eine Schülerin, die Tochter eines Perückenmachers, die aber ins Kloster ging, und da ließ sich Haydn von dem Vater überreden, an ihrer Stelle ihre ältere Schwester zu heiraten. Diese Xanthippe, die der gutmütige Haydn selbst einmal als „bestia infernale" bezeichnen mußte, hat ihm viele bittere Stunden bereitet.

Gerade als der Graf Morzin, dessen Vermögensverhältnisse sich verschlechtert hatten, daran ging, seine Kapelle aufzulösen, bot der Fürst Esterhazy ihm einen Posten in seinem Hausorchester zu Eisenstadt an, um dort den alternden Kapellmeister Werner allmählich zu ersetzen.

Im Frühjahr 1761 kam Haydn nach Eisenstadt, wo ihn der ältere Kollege Werner als „Modehansl" und „Gesanglmacher" allerdings scheel genug ansah und wo er nach der Sitte der Zeit halb als Beamter, halb als Bedienter gehalten wurde. Er trug eine lichtblaue, mit Silber verzierte Uniform und hatte zweimal im Tag zu antichambrieren, um die Befehle der Herrschaft zu erbitten. Dafür hat er selbst die Vorteile erkannt, die ihm als Künstler in dieser Stellung erwuchsen. „Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich Original werden." Die motivischen Anregungen empfing Haydn zumeist aus der Volksmusik, für ihre Verarbeitung gab Stamitz wenigstens die Richtung an. Manche der *Eisenstädter Sinfonien* sind Programm-Musik, wie die fünfsätzige *Le midi* (1761), *le matin*, *le soir*, der *Philosoph*, der *Zerstreute*, der *Schulmeister*, die *Abschiedsinfonie* (1772). Carpani behauptet aus Haydns Munde gehört zu haben, daß sich der Meister bei vielen Sinfonien Novellen, Geschichten, Dialoge gedacht habe. Nach Griesinger wollte er „moralische Charaktere" damit abschildern, und jedenfalls macht die Schilderung von Seelenzuständen den Inhalt vieler Sinfoniesätze des Meisters aus. Andere Sinfonien heißen nach dem Anlaß ihrer Entstehung bezw. nach der Person, der zu Ehren sie komponiert sind wie *Maria Theresia*, *Laudon* u. a. Das Eisenstädter Orchester, für das die Sinfonien zunächst bestimmt waren,

[1] Haydn gab seine Quartette später in der Weise heraus, daß je 6 zu einem Opus zusammengefaßt wurden.



Joseph Haydn.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

hatte anfangs nur 17 Mann, später stieg die Zahl auf 24. Die Geigen waren dreifach, das Cello und die Flöte einfach, Baß, Bratschen, Holzbläser doppelt besetzt. Von Fall zu Fall traten Trompeten und Pauken hinzu. Klarinetten erst zu Ende der siebziger Jahre. 1763 begannen diese Werke in Deutschland, bald auch in Paris bekannt zu werden und die Sinfonien von Stamitz zu verdrängen. Seine Streichquartette aus dieser Zeit (op. 9 und 17) räumen der ersten Violine eine bevorzugte Stellung ein, weil er mit seinem vorzüglichen Primarius Tomasini zu rechnen hatte. Eine andere Serie (op. 20), die „Sonnenquartette“[1] aus dem Jahre 1771, fällt durch ihre reiche kontrapunktische Arbeit auf, womit er sein Können im Kanon und in der Fuge bekunden wollte. Seine Lage verbesserte sich noch, als dem Fürsten 1762 sein Bruder Nikolaus mit dem Beinamen „der Prächtige“ in der Regentschaft folgte. Dieser erhöhte sein Gehalt, verstärkte die Kapelle, gab Kammermusiken, große Konzerte, Theatervorstellungen. Aber Haydn, der um diese Zeit nun zum ersten Kapellmeister vorgerückt war, erhielt auch einmal einen Verweis, weil er für die Ungeduld seines Herrn nicht fleißig genug komponiere.[2] Sonst war sein Verhältnis zum Fürsten, der selbst mit Vorliebe das Baryton spielte, ein sehr vertrautes. 1766 wurde die fürstliche Residenz nach dem am Neusiedler See gelegenen, nach dem Vorbilde von Versailles neuerbauten Schlosse Esterhaz verlegt. Hier entwickelte sich ein reges Theaterleben. Haydn selbst lieferte Musiken für die sehr beliebten Marionettenspiele sowie mehrere Opern im neapolitanischen Stil, von denen „*Lo Speciale*“ (1768) unter dem Titel „*Der Apotheker*“[3] neuerdings wieder ausgegraben worden ist. Die Vorstellungen erfreuten sich eines ziemlichen Rufes. „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterhaz,“ sagte die Kaiserin Maria Theresia, welche die Truppe von dort mit Haydn an der Spitze mehrmals nach Schönbrunn berief. An der Wiener Oper selbst gelang es Haydn — obwohl er mit „*Ritorno de Tobia*“ 1775 in der Kaiserstadt auch als Oratorienkomponist Erfolge erzielt hatte — merkwürdigerweise nicht, anzukommen. Entfernt von einem Zentrum des Opernlebens stand er in diesem Genre nicht auf der Höhe der zeitgenössischen Entwicklung.

Haydn selbst ist sich dessen bewußt gewesen, daß er in der Oper nicht auf der Höhe stand. Als man ihn 1787 von Prag aus um eine Oper anging, verwies er das Theater auf — Mozart. „Könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den teuren Mann festhalten — aber auch belohnen, denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagiert ist.“ Und

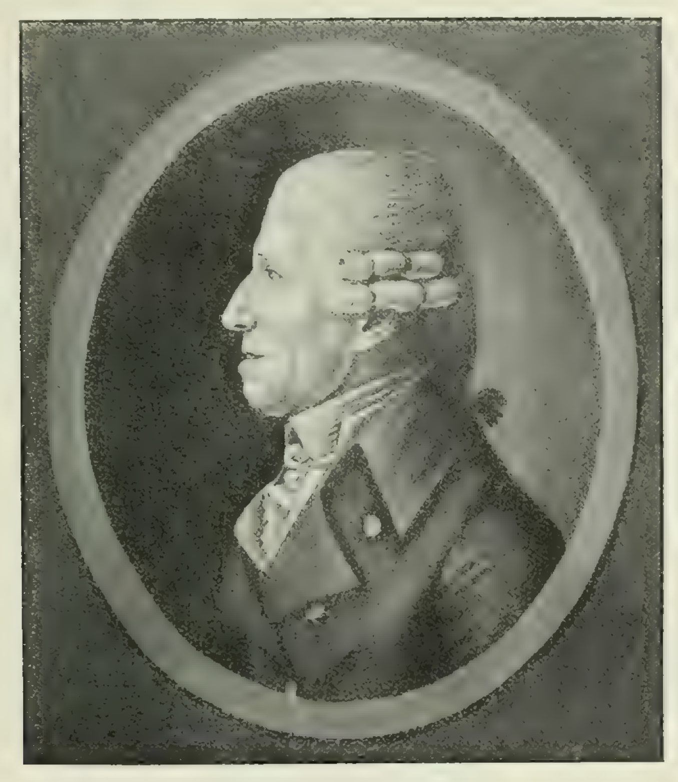
[1] Nach der Sonne auf dem Titelblatt der Berliner Ausgabe.

[2] Und doch hat er allein für das Baryton, welches der Fürst gern spielte, gegen 120 Kompositionen geschrieben.

[3] Bearbeitung von Robert Hirschfeld.

dem Vater Mozarts erklärte er: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne.“

Seit Beginn der achtziger Jahre kam Haydn mit seinem Fürsten öfter nach Wien, verbrachte hier seinen Winterurlaub und trat in freundschaftlichen Verkehr mit Mozart. Dieser verdankte dem Studium der Haydnschen Werke sehr viel. Aber auch der ältere Meister lernte vom jungen. Haydns Kompositionsweise tritt seit der Bekanntschaft mit Mozart in ein neues Stadium.



Medaillon-Porträt von Joseph Haydn.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

Von 1779 an machten ihn die Concerts de la Loge Olympique an der Seine populär und die Werke dieser Periode heißen darum Pariser Sinfonien, weil sie für Paris geschrieben oder dort verlegt wurden. Programm-Musik ist nur *La chasse* (1781). Die Titel der andern, z. B. *L'ours*, *La poule* (1786), *La reine*, *Oxford-Sinfonie* etc. rühren nicht von Haydn her, sind bloß eine Marktbezeichnung. Von den Streichquartetten ersetzen 1781 die „auf eine ganz neue, besondere Art gesetzten“ russischen, d. h. dem Großfürsten Paul gewidmeten (op. 33) das Menuett durch das Scherzo. Hier erst hat Haydn die formalen Errungenschaften seines symphonischen Stils auf das Streichquartett übertragen. Die folgenden, dem König von Preußen gewidmeten

(1787), verraten auch schon den Einfluß Mozarts, wogegen die beiden nächsten Serien (op. 54, 55) wieder die erste Violine bevorzugen. Der König von Spanien, wo ihn der Dichter Yriate mit begeisterten Versen feierte, bestellte Quartette bei ihm, das Domkapitel zu Cadix 1785 „*Die sieben Worte Christi*". Dieses „Oratorium" besteht aus sieben instrumentalen Adagios, die nach der dortigen Liturgie am Karfreitag einzeln gespielt wurden, sobald der Bischof je eines der sieben Worte von der Kanzel herab gesprochen und erläutert hatte. Später benutzte Haydn diese Stücke zu einem wirklichen, gesungenen Oratorium, wobei er eine andere, vom Passauer Hofkapellmeister J. Friebert versuchte Bearbeitung seiner Musik zum Teil übernahm.[1]

Auf dem Umwege über Paris war Haydns Name auch in Wien zu hohen Ehren gelangt. Als nun Fürst Esterhazy 1790 starb und sein Nachfolger die Kapelle auflöste, bezw. Haydn pensionierte, siedelte sich der Meister sogleich in der Donaustadt an. Er verschmähte alle ihm angebotenen Stellen („Es ist doch traurig immer Sklave zu sein"). Aber er ließ sich doch von dem englischen Impresario Salomon durch glänzende Anerbietungen bereden, noch im Winter nach London zu reisen und dort Konzerte im Hannover-Square Room zu geben. Man bereitete ihm einen glänzenden Empfang. Die Universität Oxford ernannte ihn zum Ehrendoktor. Er machte zwei Saisons mit und besiegte mit leichter Mühe die Konkurrenz der Professionalkonzerte, wo man seinen einstigen Schüler J. Pleyel als Trumpf wider ihn ausspielte. Demselben Wettkampf verdankt man auch die Komposition der zwölf englischen Sinfonien, die Haydn innerhalb eines Jahres schreiben mußte, und die den Gipfelpunkt seiner Orchestermusik bedeuten. Als geistigen Gewinn durfte der Meister den mächtigen Eindruck der Händel-Feier (1791) verzeichnen. Erst im Juli 1792 reiste er nach Wien zurück. Aber noch ein zweitesmal, vom Jänner 1794 bis Mitte August des folgenden Jahres, kam er nach London, wo man ihn mit Geld und Ehren überhäufte.

Die nächste Frucht der Londoner Reisen war eine Reihe *schottischer*, *Walliser* und *irischer* Lieder, die Haydn im Auftrag englischer Verleger für Klavier, Geige und Cello setzte. Um ein österreichisches Seitenstück zum englischen „God save the king" Careys zu schaffen, oder der von Frankreich herüberbrausenden Marseillaise ein Paroli zu bieten, schuf der patriotische Künstler im Januar 1797 die herrliche Volkshymne, das „*Gott erhalte*". Dann warf er sich, durch die Händel-Feier angeregt, auf die Oratorienkomposition, und der Kunstfreund van Swieten bearbeitete ihm einen Text Lindleys, den Haydn aus England mitgebracht hatte, in deutscher Sprache: die *Schöpfung* (Erstaufführung 29. April 1798 im Palais Schwarzenberg). Ihr folgten zwischen 1799 und 1800 „*Die Jahreszeiten*" auf dem Fuße nach, deren Text wiederum van Swieten nach einem englischen Original (Thomson) geliefert hatte. Diese Werke steigerten seine Popularität ins Unermeßliche. Wie in

[1] Vergl. Sandberger, Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worten" (J. P. 1903).

Mozarts „Zauberflöte" die Oper, so war hier das Oratorium ein Mikrokosmus geworden, der vom schlichten bis zum erhabensten Empfinden, vom einfachen Lied bis zur gewaltigen Chorfuge die ganze Skala menschlichen Fühlens durchlief. Ein wunderbarer Reichtum der melodischen Empfindung verband sich hier mit genialster tonmalerischer Intuition. Nur in Norddeutschland wehrte sich die Pedanterie gegen den gesunden, frischen, weltfrohen Zug dieser Werke, indem man anfangs „die niedrigen Szenen" (d. h. das Weinlesefest!) wegließ.

Die letzten Jahre verbrachte Haydn im würdevollen Genuß eines europäischen Ruhmes. Er konnte wirklich von sich sagen, daß man „seine Sprache in der ganzen Welt verstehe". Noch zu seinen Lebzeiten wurde ihm im Park zu Rohrau ein Denkmal gesetzt. Fürsten, Korporationen von weit und breit wetteiferten in Zeichen der Verehrung. Noch erlebte er am 27. März 1808 als Ehrengast die Festaufführung seiner „Schöpfung" im Universitätssaale, hörte den Jubel des Publikums nach der berühmten Stelle „und es ward Licht", aber er konnte das Werk nicht mehr zu Ende hören. Es griff ihn zu stark an. Komponiert hat er nunmehr fast nichts mehr, ließ nur noch eine Anzahl Vokalquartette erscheinen. Die Visitekarte mit dem Motto aus einem früher komponierten Liede:



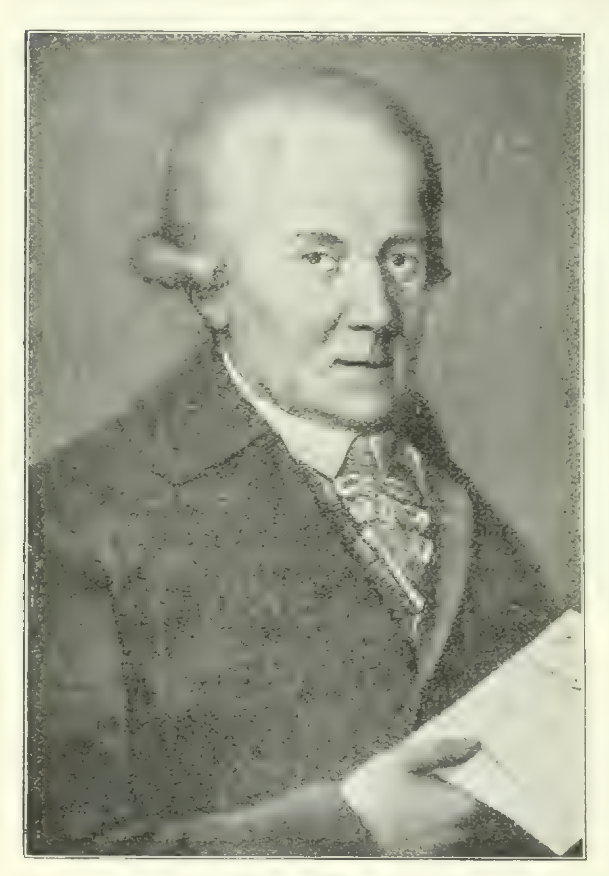
welche er nun gern benutzte, deutet an, daß die Hinfälligkeit des Alters sich nun auch bei dem Greise geltend machte. Er selbst pflegte zu sagen, daß die Arbeit an den Jahreszeiten seine physische Kraft erschöpft habe. Die Gemütsbewegungen des Franzosenkrieges gaben ihm, dem österreichischen Patrioten, den Rest. Zwar behandelten ihn die Eroberer Wiens mit ausgesuchter Achtung. Aber er starb am 31. Mai 1809, sei es an Altersschwäche, sei es durch den Schrecken des Bombardements.

Der Leichnam des Meisters wurde erst auf dem Hundsturmer Friedhof bestattet, aber später nach Esterhaz überführt.

Allzusehr hat die Vorstellung des letzten, altersschwachen Haydn, des „Papa" Haydn — wie ihn Mozart nannte — die Köpfe beherrscht. Aber seine Kunst hat wahrlich nichts Seniles, sondern eine wunderbare Jugendlichkeit und Mannigfaltigkeit. Mit Recht sagte derselbe Mozart: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut, als Haydn." Es ist auch unrecht, in ihm immer nur den tändelnden oder ewig lustigen Anakreontiker zu sehen, er hat Töne der Wehmut, die ihn Beethoven verwandter erscheinen lassen als Mozart. Die Entwicklung, die er durchgemacht hat und die ihm als Greis noch einen neuen Phantasiefrühling bescherte, ist das sicherste Merkmal seiner Genialität. Er ist der

Vollender der Sonatenform, der Sinfonie, der Vater des klassischen Orchesterstils und des Streichquartetts, der Schöpfer des deutschen Oratoriums.[1]

Die eigentlichen Kirchenkompositionen Haydns, der ein Mann von großer persönlicher Frömmigkeit war, haben eine verschiedene Beurteilung erfahren. Dokumente einer tiefen Religiosität sind sie gewiß nicht. Aber sie spiegeln das Verhältnis, in dem das österreichische Volk zum Kultus steht, indem es in der Kirchweih den Höhepunkt der Religionsübung erblickt. Haydn ist in seinem religiösen Leben stets ein naives Dorfkind geblieben. Er selbst versuchte seinen volkstümlichen Kirchenstil, wofür ihm übrigens schon sein Meister G. Reutter als Vorbild gedient haben dürfte, zwar auch individuell zu begründen: „Wenn ich an Gott denke, so ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene.“ Aber das Typische dieser „Bauernmessen“ wiegt vor.


Michael Haydn (1737–1806).

Wir haben zahlreiche Aussprüche Haydns, die seine, aus seinen Werken zu gewinnende Ästhetik bestätigen. „Es ist die Melodie, welche der Musik ihren Reiz gibt[2] und sie zu erzeugen ist höchst schwierig. Das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius. Willst du wissen, ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung.“ „Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerkerfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden. Künsteleien haben keinen Wert, ich wünschte lieber, daß es einer versuchte, einen wahrhaft neuen

[1] Mit der Herausgabe der im Erscheinen begriffenen (ersten) Monumentalausgabe der gesamten Werke Haydns ist E. Mandyczewsky beschäftigt.

[2] Ähnlich sagte Mozart: „Melodie ist das Wesen der Musik. Ich vergleiche einen guten Melodiker einem edlen Renner, und Kontrapunktisten den Postpferden.“

Menuett zu komponieren." Die Meisterregeln zu verachten kam ihm natürlich nicht bei. Er studierte sogar in reiferen Jahren mit Interesse musiktheoretische Werke. Aber er war ein Feind der „trockenen Schulfuchserei", und ließ, wenn „Gehör und Herz" befriedigt waren, „lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen."

Man hat neuerdings[1] Haydns Abhängigkeit vom kroatischen Volksliede behauptet, und gewiß hat er bisweilen Elemente der ungarischen und slawischen Volksmusik (in Böhmen und in Ungarn) aufgenommen. In vielen Fällen aber spricht die Wahrscheinlichkeit für den umgekehrten Vorgang, daß nämlich Haydnsche Instrumentalmelodien, die aus den Fenstern der Schlösser zu Lukawetz und Esterhaz hinausklangen, vom Landvolk erlauscht und mit unterlegten Texten als Volkslieder weiter gesungen wurden. — Den Stil Josephs schrieb auch sein jüngerer Bruder *Michael Haydn*[2], der durch 44 Jahre als Organist und Kirchenmusikdirektor zu Salzburg tätig war. Ein bescheidener, aber tüchtiger Meister.


Sigismund Neukomm (1778—1858).

Zwar soll er einmal gesagt haben: „Gebt mir Texte, verschafft mir die ermunternde Hand, die über meinem Bruder waltet und ich will nicht hinter ihm zurückstehen." Aber doch lehnte er Berufungen nach auswärts immer ab, ja sogar die Angebote der Musikverleger. Die meisten seiner Werke blieben Manuskripte.[3] Durch die — etwa 50 — Männerquartette, die er für die Tafelrunde seiner Freunde im „Haydnstüberl" des St. Peterskellers komponierte, ist er vor Zelter der Begründer dieser Gattung geworden. Als Komponist wurde er von den Zeitgenossen, auch von Mozart, sehr geschätzt.[4] Seine Instrumentalwerke, Sinfonien u. dergl.[5] sind allerdings weniger bedeutend. Aber abgesehen davon, daß er die so populären österreichischen Militärsignale komponiert hat, sind von seinen zahlreichen Kirchensachen noch manche, ins-

[1] Kuhač, Josip Haydn i Hravatske Narodni popierke (Agram 1890), Hadow, A., Croatian composer (London 1897).

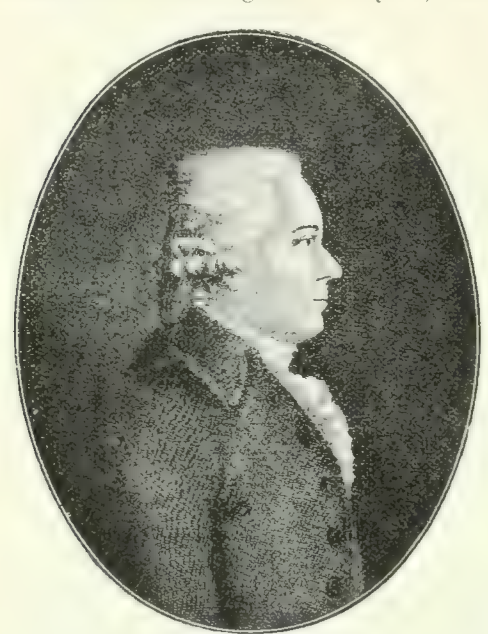
[2] Eine Auswahl in den Denkmälern d. T. in Österreich Bd. 14, 2. (L. H. Perger.)

[3] Manche seiner Kompositionen erschienen später unter Joseph Haydns Namen, so „Die Teilung der Erde", sein Streichquintett in C u. a.

[4] Vergl. die Äußerung Schuberts: „Es wehe auf mich dein ruhiger klarer Geist, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt dich gewiß Niemand auf Erden so innig als ich."

[5] O. Schmid, J. M. Haydn (1906), „N. M.-Z." 17, No. 22.

besondere seine Messe: *„Hier liegt vor deiner Majestät“*, dann *„Tenebrae factae sunt“* und ein *Requiem* bis heute im Gebrauch erhalten. — Schüler Joseph Haydns sind der Wiener Ignaz Pleyel, sein späterer Rivale in London, der als Musikalienhändler und Klavierfabrikant (seit 1795) in Paris endete, und der vielgereiste Salzburger Sigismund Neukomm, der Pianist Talleyrands. Jener ein modischer Vielschreiber, dieser zwar auch von unglaublicher Fruchtbarkeit, aber ernster im Streben, wenn auch ohne rechte zwingende Kraft. Auf dem Gebiete der Sinfonie sind Haydns unmittelbare Nachahmer und Fortsetzer neben Pleyel auch Gyrowetz, Roselli, Wranitzky. Und schließlich als der begabteste dieser Gruppe der Wiener Carl Ditters v. Dittersdorf, der zunächst als Violinspieler durch sein „zu Herzen gehendes“ Spiel Aufmerksamkeit erregte und später als Kapellmeister an bischöflichen Herrensitzen lebte, obwohl sich ihm Gelegenheit zu guten Ämtern in seiner Vaterstadt darbot. Natürlichkeit und guter Humor waren ihm eigen. Als ihn Haydn in der Sinfonie überflügelte, warf er sich auf die Programm-Musik und schrieb zwölf Sinfonien über Ovids Metamorphosen (1785), sowie ein Divertimento „Der Streit der menschlichen Eigenschaften“. Seine Streichquartette werden noch immer gerne gespielt. Er lernte bis ins Alter noch von den Fortschritten Haydns und Mozarts, doch wandte sich das Publikum von dem einst Gefeierten diesen Heroen zu, und er mußte zuletzt das Gnadenbrot des böhmischen Grafen Stillfried essen.



Carl Ditters v. Dittersdorf (1739—99).

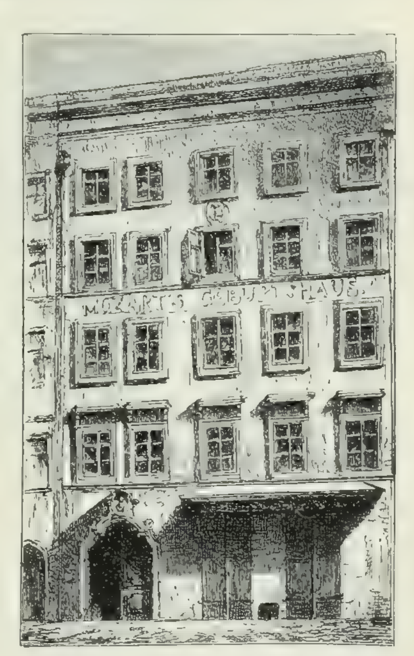
Mozart.[1]

In den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens stand Haydn, wie schon bemerkt, unter dem Einflusse desjenigen Meisters, der von ihm selbst gar viel empfangen hatte und dann ein kongenialer Mitstrebender geworden war, dem Haydn neidlos die höhere Begabung zuerkannte: unter dem Einflusse Mozarts. Die überragende Bedeutung dieses wahrhaft universalen Geistes hat es zur Folge gehabt, daß die nächste Epoche in dem „Licht- und Liebesgenius der

[1] O. Jahn, W. A. Mozart (Leipzig 1856—59, 4. Aufl. 1905). Köchel, Thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts (Leipzig 1862, 2. Aufl 1905). Nohl, Mozarts Briefe (Salzburg 1865, 2. A. Leipzig 1877). Nottebohm, Mozartiana (Leipzig 1880). Hirsch, Katalog einer Mozartbibliothek (1905). Mozarts Gedichte hrsg. von Batka (Prag 1906).

deutschen Musik“ das Ideal der Tonkunst überhaupt erkannte, die ganze Ästhetik der Musik auf ihn zuschnitt. Um so wichtiger ist es, daß die Musikgeschichte auch die zeitliche und individuelle Bedingtheit dieses Genies feststellt, ihn als eine, wenn auch noch so göttliche Phase der allgemeinen Entwickelung neben anderen versteht und auf das Fließende der musikalischen Schönheitsbegriffe hindeutet. Zuvor aber muß das merkwürdige Leben dieses Meisters skizziert werden, der als Knabe von Europa vergöttert, als reifer Mann so schwer mit den Nöten des Daseins zu ringen hatte und in diesem Kampf seine edle Kraft verzehrte.

Da lebte in den Diensten des Erzbischofs von Salzburg der Kapellmeister Leopold Mozart aus Augsburg, in der Musikwelt bekannt als der Verfasser einer vorzüglichen *Violinschule*, als Komponist eines programmatischen Orchesterstücks „*Musikalische Schlittenfahrt*“ usw. und überhaupt als trefflicher, sogar schon den Mannheimer Reformen geneigter Tonkünstler. Er hatte ursprünglich Jura studiert und war ein begeisterter Verehrer Gellerts. Nun wuchsen ihm in seiner Tochter Anna (dem „Nannerl“) und in seinem um fünf Jahre jüngeren Sohne Wolfgang zwei musikalische Wunderkinder heran. Mit drei Jahren hatte das Knäblein begonnen, sich Terzen auf dem Klavier zusammenzusuchen, mit fünf Jahren fing es zu komponieren an und die Geige spielte er, ohne es je gelernt zu haben. Ja er improvisierte, er transponierte in schwierige Tonarten, begleitete aus dem Stegreif u. dergl. m. Solche Gaben im Verein mit einer staunenswerten Feinheit des Ohrs ließen es dem ebenso liebevollen als gewissenhaften Vater Mozart als Pflicht erscheinen das Wunder der Welt nicht in der Salzburger Stille zu vergraben. 1762 führte er die Kinder in München und dann zu Wien bei Hofe vor, wo sie von der Kaiserin und dem Adel geradezu verhätschelt wurden. Ein Jahr später ging es nach Paris, wo der Baron Grimm sie protegierte. Auch dort war die Aufnahme seitens der königlichen Familie eine glänzende, Sonaten Wolfgangs wurden im Stich verbreitet. Sie sind sehr abhängig von den Sonaten mit fakultativer Violine des frühverstorbenen Pariser Klavierkomponisten Johann Schobert, eines der Ersten, die den bezifferten Baß aufgaben und einen ausgearbeiteten Klavierpart notierten.[1] Der Vater beschloß nach solchen Erfolgen gleich London aufzusuchen. Auch hier dieselben Erfahrungen bei



Mozarts Geburtshaus in Salzburg.

[1] Eine Auswahl von Schoberts Werken in den D. d. T. Bd. 39 (Riemann).

Hofe. Joh. Christian Bach schloß mit dem Knaben Freundschaft.[1] Über Holland, Paris ging es nach der Schweiz und von da nach dreijähriger Abwesenheit zurück in die Heimat. Der materielle Ertrag der Tournee war leider durch Krankheiten, welche die kleine Gesellschaft der Reihe nach befallen hatten, wesentlich geschmälert worden.[2] Das folgende Jahr wurde zu ernsten Studien im Kontrapunkt ausgenutzt. Die vier Klavierkonzerte dieser Zeit sind aber nur Arrangements fremder Kompositionen (Schoberts u. a.). Recht unglücklich verlief dann ein Ausflug nach Wien, wo die Kinder die Blattern bekamen, vor denen sie sich vergebens nach Olmütz flüchteten. Nach der Kaiserstadt zurückgekehrt verspürten sie sofort das dort mittlerweile bei Hofe eingeführte Sparsystem und den erwachten Neid der Zunft-



Familie Mozart (Delafosses Stich nach Carmontelle).

genossen. Die Aufführung einer Oper „*La finta semplice*“, welche auf Anregung des Kaisers bei Wolfgang bestellt worden war, wurde durch Intrigen hintertrieben, nur eine kleine deutsche Oper „*Bastien und Bastienne*“ — der Text ist eine Nachbildung von Rousseaus „Dorfwahrsager“ — ging über die Liebhaberbühne des Dr. Meßmer. Das und eine große Messe, die der Zwölfjährige zur Einweihung der Waisenhauskirche selbst dirigieren durfte, war ein magerer Ertrag[3] des langen und kostspieligen Aufenthaltes. Dagegen ließ der Erzbischof von Salzburg die von Wien verschmähte Oper 1769 bei sich

[1] Das Notenbuch, das die Klavierkompositionen aus jener Zeit enthält, ist neuestens von Schünemann herausgegeben worden.

[2] Gleich nach der Rückkehr schrieb Mozart sein erstes Oratorium: „*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes.*“

[3] Auf den jungen Mozart freilich machte das Ereignis einen großen Eindruck. „Wie mir da war! wie mir da war! Das kömmt doch all nicht wieder“ äußerte er sich noch als Mann bei der Erinnerung.

aufführen und und ernannte den jungen Komponisten zum (unbesoldeten) Konzertmeister.

Inzwischen hatte Vater Mozart den Entschluß gefaßt, mit seinem Sohne nach Italien zu gehen und ihm die Anerkennung dieses führenden Musiklandes zu gewinnen, ihm so eine glänzende Laufbahn zu eröffnen. Über Mailand, Bologna, Florenz, Rom führte sie die Reise Ende 1769 bis Neapel und zurück über Venedig. In Bologna nahm sich Padre Martini, der gelehrteste Musiker Italiens, Wolfgangs an und erwirkte dessen Wahl zum Mitgliede der hochangesehenen philharmonischen Akademie, in Rom verlieh ihm der Papst den Orden vom goldenen Sporn, denselben auf Grund dessen der gesellschaftskluge Gluck sich „Ritter" zu nennen pflegte, in Mailand bestellte man eine Oper „*Mitridate*" bei ihm, die mit großem Beifall in Szene ging. Kaum in die Heimat zurückgekehrt (1771), kam schon der Auftrag der Kaiserin, zur Vermählung eines Erzherzogs in Mailand eine „theatralische Serenata" „*Ascanio*" zu schreiben, welche Hasses Festoper völlig aus dem Felde schlug, so daß man in Mailand auch weiterhin bei Mozart Opern bestellte.



Padre Martini (1706–84).

Für München schrieb er „*La finta giardiniera*" (1773/74), für Salzburg „*Il re pastore*", daneben entstanden Sinfonien,[1] Messen, Konzerte.[2] Aber die Hoffnungen, die Vater Mozart gehegt hatte, wollten sich noch immer nicht erfüllen. Die Opern, ganz in der Art des Metastasioschen Schemas gehalten, kamen über schöne Lokalerfolge nicht hinaus, konnten sich auch trotz allen Talentes mit den reifen Produkten der zeitgenössischen italienischen Oper keineswegs messen.[3]

Glucks Erfolge in Paris hatten die Blicke der Musikwelt nach der französischen Hauptstadt gelenkt. Dort schien das Sprungbrett zur höchsten Ruhmesstaffel zu winken. Und da der neue Erzbischof Hieronymus, ein Italiener, der die deutsche Musik verachtete, und dessen Einzug Mozart (1772)

[1] Vergl. D. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien (Leipzig 1900). Mozart ging als Sinfoniker von der Wiener Schule aus, stand aber bis 1771 stark im Banne der italienischen Schule.

[2] Darunter auch die für den eigenen Gebrauch verfaßten Violinkonzerte, da Mozart damals noch virtuos die Geige spielte, was er erst nach der Pariser Reise aufgab.

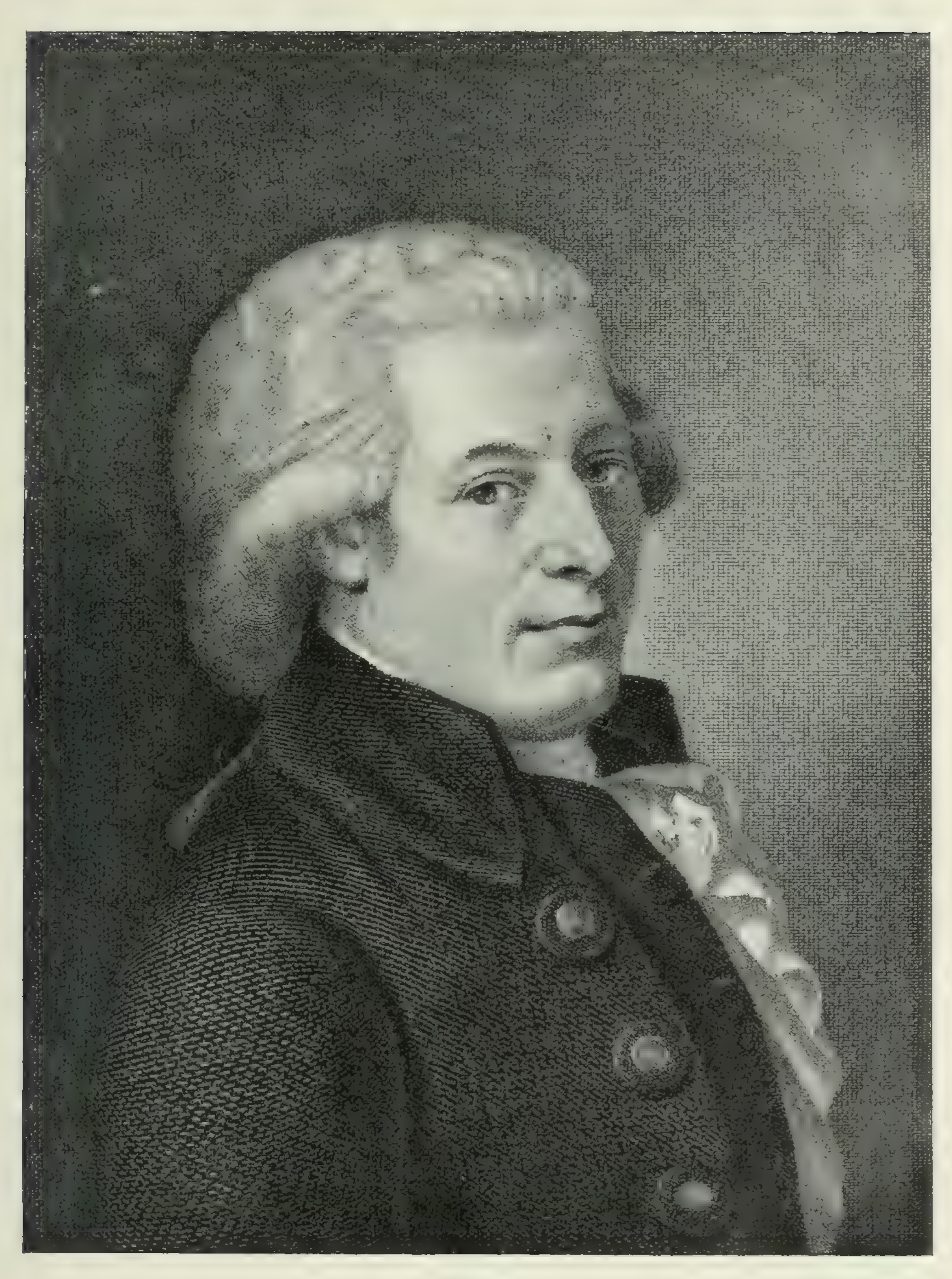
[3] Vergl. Kretzschmar, Mozart in der Geschichte der Oper. J. P. 1905.

vergebens mit einem Festspiel „*Il sogno di Scipione*“ gefeiert hatte, ihm einen weiteren Urlaub abschlug, tat Vater Mozart ein Letztes, ließ den Sohn seinen Abschied nehmen, entlieh ein kleines Kapital und schickte seinen Wolfgang im Herbst 1777 in Begleitung der Mutter auf die große Reise. In München bedauerte der Kurfürst, daß keine Vakanz in der Hofmusik bestehe. In Mannheim machte das dortige, von kräftigem Nationalgeist durchwehte Musikwesen, der sinfonische Kompositionsstil, das Orchester, das Bendasche Melodram einen starken Eindruck auf ihn, so daß er am liebsten ganz dageblieben wäre und eine Anstellung abgewartet hätte. Befand er sich doch hier auf dem Mutterboden seiner Kunst. Aber der Vater drängte von Salzburg aus zur Weiterfahrt, weil er eine aufkeimende Leidenschaft zu der Sängerin Aloysia Weber nicht anwachsen lassen wollte. In Paris hielt gerade der Kampf der Gluckisten und Piccinisten alles in Atem, man hatte wenig Zeit für einen Künstler, der außerhalb des Streites der Parteien für sich selbst Gehör und Interesse forderte. Über kleine Erfolge mit einer Sinfonie, einem Ballett „*Les petits riens*“, einem Konzert für Flöte und Harfe kam er nicht hinaus, aber seine Misererechöre blieben ungesungen, die Aufführung seiner konzertanten Sinfonie unterblieb, und im Juli 1778 starb ihm die Mutter. Da verlor Leopold Mozart den Mut und er überredete den Sohn, zurückzukehren und die etwas bessere Stellung anzunehmen, die ihm der Salzburger Erzbischof wieder anbot.

So bitter es Mozart war, aus der großen Welt in das enge Salzburg einzukehren, so tat er's mit dem Optimismus der Jugend. Er wollte aus der kleinen Bergstadt ein zweites Mannheim machen, schulte das Orchester, spielte die Orgel, schrieb viele Kirchensachen für den Gottesdienst im Dome, versuchte, wo es nur anging, einen Seitensprung auf das dramatische Gebiet. Die Chöre und programmatischen Zwischenaktsmusiken[1] zu dem Geblerschen Schauspiel „*Thamos*“, eine angefangene Oper „Zaide“ bezeugen das. Aber die Kleinlichkeit der Verhältnisse machte sich immer fühlbarer, raubte ihm den Atem. Da erinnerte man sich seiner in München und bestellte bei ihm für den Karneval 1781 eine Oper „*Idomeneo*“. Den Text hatte der Abbé Varesco in Salzburg geliefert und Mozart zeigte bei diesem Sujet, wieviel er von Gluck gelernt habe. Allein den Höhepunkt erreichte er sehr bezeichnenderweise in einem Ensemble (Quartett). Daneben steht als zweiter Gipfel der Chor beim Erscheinen des Meerungeheuers.

Mitten aus den Münchener Triumphen rief ihn eine Ordre nach Wien, wohin sich sein Erzbischof mit großem Gefolge an den kaiserlichen Hof begeben hatte. Er brauchte den Künstler, um mit ihm zu renommieren. Sonst aber behandelte er ihn niederträchtig, ließ ihn mit Köchen und Lakaien zusammen speisen, verweigerte ihm die Mitwirkung an andern als seinen eigenen Musikaufführungen und schickte ihn, als ihm die Beachtung, die Mozart in Wien fand, Besorgnisse machte, unter Beschimpfungen nach Salzburg zurück.

[1] Der Sinn dieser Tonstücke wird aus den Überschriften z. B. „Pharons falscher Charakter“, „Thamos Ehrlichkeit“, „Pharons Verzweiflung, Gotteslästerung und Tod“ klar.



Wolfgang Amadeus Mozart.
(Nach Tischbein.)

Da riß Mozart die Geduld. Als er mit seinem Entlassungsgesuch bei dem erzbischöflichen Kämmerer, dem Grafen Arco, vorsprach, warf ihn dieser mit Fußtritten aus dem Vorzimmer heraus . . .

Mozart ging nun tapfer daran, sich selbständig in Wien durchzubringen. Er unterrichtete, gab Konzerte, bemühte sich um einen Opernauftrag. Kaiser Joseph II. hatte 1778 dem vor zwei Jahren eröffneten Nationaltheater ein deutsches „Nationalsingspiel“ zur Seite gestellt, das letztere wohl hauptsächlich aus Gründen der Sparsamkeit, da er selbst ein Liebhaber der italienischen Oper war. Dieses neue Institut, das sich ein eigenes Repertoire schaffen wollte und die norddeutschen Singspiele der „lutherischen“ Komponisten absichtlich umging, brachte Originalwerke von Umlauf und Aspelmayer, ja selbst Italiener wie Salieri mußten deutsche Texte dafür komponieren. Alle diese Komponisten schlug Mozart mit seiner „*Entführung aus dem Serail*“ (12. Juli 1782). Das war eine unerhörte Steigerung der musikalischen Elemente des Genres. „Alles war hingerissen, alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen Sätze der Blasinstrumente,“ berichtet ein Zeitgenosse und spielt offenbar auf die Verwendung der Klarinetten (nach Mannheimer Muster) an. Und Goethe, der sich eben mit dem Kapellmeister Kayser zur Hebung des Singspiels verbündet hatte, stellte seine Versuche ein, als die „Entführung“ erschien, denn „diese schlug alles tot“. Sogar Gluck, der bisher dem Talente Mozarts kühl gegenübergestanden, begann sich nun für ihn zu interessieren.


Antonio Salieri (1750–1825)

Damals war es, daß Mozart zu Konstanze Weber, der Tochter seiner Hauswirtin und Schwester jener einst von ihm geliebten Aloysia, eine heftige Leidenschaft faßte und sie trotz der verzweifelten Vorstellungen seines Vaters heimführte. Die Wahl war insofern eine glückliche, als die Naturen der beiden vortrefflich harmonierten, doch trugen Konstanzes geringe Hausfrauentalente nicht wenig zu den beginnenden wirtschaftlichen Nöten des Meisters bei. Als er im folgenden Jahre (1783) seine Konstanze dem Vater in Salzburg vorstellen konnte, schrieb er, um dem Himmel für diese Gunst zu danken, seine große Messe in c moll, die nicht ganz zur Vollendung kam.[1] Ihre

[1] Das erhabene Werk ist durch Alois Schmitt der praktischen Musikpflege wiedergewonnen worden. Mozart verwendete die Musik 1785 zu einem italienischen Oratorium „Il Davidde penitente“, das er für ein Wohltätigkeitskonzert schleunig liefern mußte.

reiche Polyphonie deutet auf Mozarts Verkehr mit dem Mäzen van Swieten, der als Gesandter in Berlin die norddeutschen Meister (Bach, Händel) ins Herz geschlossen hatte und seit 1778, seit seiner Rückkehr nach Wien, für ihre Musik eifrigst Propaganda machte. Übrigens war auch Konstanze eine Freundin der Fugen und ihr zuliebe schrieb Mozart mehrere für das Klavier.

Auch die Kammer- und Konzertmusik beschäftigte ihn nun wieder stärker. Von seinem Klarinettenquintett schreibt er 1784 dem Vater, es sei das Beste, was er bisher komponiert. Im folgenden Jahre veröffentlichte er sechs Streichquartette, die er seinem bewunderten Vorbilde, Haydn, widmete. Dann kamen die beiden Klavierquartette in g moll und Es. Die Klaviertrios gaben dem Violoncell die bei Haydn noch fehlende Selbständigkeit, sind dann freilich, auch das in B und das Klarinettentrio[1] von Beethoven überholt worden. Mozarts Violinsonaten waren meist eilig für Gelegenheiten oder für Schüler gelieferte Werke, manchmal, wie bei der großen in B für die Virtuosin Strinasacchi, war bei der Aufführung nur erst die Violinstimme notiert und Mozart spielte das Akkompagnement aus dem Stegreif. Ungleich bedeutender sind die Sonaten für das Klavier (c moll) und namentlich die zu vier Händen in C und F. In die Zeit nach der „Entführung“ fallen auch die meisten seiner Klavierkonzerte, die der Meister für seine Wiener Akademien komponierte.

Das deutsche Nationalsingspiel, das außer Mozart kräftiger Talente entbehrte, kam zu keiner rechten Blüte, schlief 1784 eine Zeitlang ganz ein und auch die Werke Dittersdorfs „*Doktor und Apotheker*“ (1786), „*Hieronymus Knicker*“ (1787), „*Rotkäppchen*“ (1788) konnten ihm bei der Plattheit der Texte nicht aufhelfen.[2] Mozart aber, der es vermocht hätte, erhielt trotz des Erfolges der „Entführung“ vier Jahre lang keinen zweiten Auftrag, trotzdem er den besten Willen dazu hatte. „Ich halte es mit den Teutschen,“ schrieb er, „wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollten wir Teutsche sie nicht haben?“ Der Kaiser, von Salieri beraten, hatte die Oper schließlich wieder einem italienischen Impresario übertragen, aber Mozart zögerte nicht, es mit den Wälschen auf deren eigenstem Gebiete aufzunehmen. Er gewann sich den Librettisten Lorenzo Daponte und ließ von ihm die damals in Wien gespielte Komödie des Beaumarchais als „*Le nozze di Figaro*“ bearbeiten. Die politische Tendenz wurde möglichst ausgemerzt, das menschliche Moment hervorgehoben und Mozart schrieb dazu eine klassische Lustspielmusik, worin er den Stil der italienischen opera buffa idealisierte. Der melodische Reichtum, die wunderbare Charakteristik und psychologische Durchleuchtung der singenden Personen, die Handhabung der Ensembletechnik ist kaum wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Im Finale ist der Träger des dramati-

---

[1] Später (1788) kam das Trio in E hinzu.

[2] Mozart selbst schrieb nur noch ein Singspiel „Der Schauspieldirektor“ (1786) für das Schloßtheater zu Schönbrunn.

schen Lebens das Orchester, es gibt den wechselnden Grad der seelischen Spannung und das Tempo der Bewegung an, die auf der Szene herrscht. Es hat die Melodie, während die Singstimmen dazu deklamieren. Von da zum Stil der „Meistersinger" ist eigentlich nur ein Schritt. Wagner hat den Stil des Mozartschen Finale auf die ganze Oper übertragen. „Figaro" fand am 1. Mai 1786 eine glänzende Aufnahme, man verlangte die meisten Stücke da capo, aber die Intrigen Salieris hemmten den Erfolg. Das Publikum lief auch lieber in Martins „*Cosa rara*". Umsomehr freute Mozart der starke Eindruck des Werkes in Prag. Er reiste selbst dahin und der Enthusiasmus der Prager entschädigte ihn für die in Wien erlittene Unbill. Mehr noch: der Prager Theaterdirektor Bondini bestellte eine neue Oper bei ihm.

Daponte, an den er sich wandte, richtete ihm den „*Don Giovanni*" her[1] und Mozart erschien damit im September 1887 in Prag. Die Premiere fand am 29. Oktober statt. Der Meister hatte das Sujet als komische Oper *(dramma giocoso)* behandelt, aber gezeigt, wie man diesem Stil auch Wirkungen von dämonischer, ja tragischer Gewalt abgewinnen könne. Die stilistische Geschlossenheit des „Figaro" hat Mozart hier nicht wieder erreicht, die Vorzüge des Werkes liegen in der Fülle herrlicher Melodien und echt dramatischer Kennzeichnung der verschiedensten Charaktere. Bald darauf wurde Mozart (an Stelle des eben gestorbenen Gluck) zum kaiserlichen Kammerkompositeur ernannt, aber nur mit 800 fl. Gehalt. Man hat ihn in dieser Eigenschaft freilich fast gar nicht beschäftigt. Daher des Meisters Wort: „Zu viel für das was ich leiste, zu wenig für das was ich leisten könnte."

Es dauerte drei Jahre, ehe Mozart an die Komposition einer nächsten Oper schritt. Um so eifriger widmete er sich der Sinfonie und der Kammermusik. Aus dem Jahre 1787 stammen seine Streichquintette in g moll, c dur, c moll. Das Jahr 1788 brachte ihm als Ertrag die drei großen *Sinfonien* in Es, g moll und in C (Jupitersinfonien), die ihren Platz im Konzertsaal durch den Wandel der Zeiten behauptet haben. Auch bearbeitete er die Orchesterpartituren mehrerer Händelscher Werke („Acis und Galathea", die „Cäcilienode", das „Alexanderfest" und den „Messias") für die Aufführungen van Swietens und schrieb Bachsche Fugen für Streichquartett um. Ins folgende Jahr fällt seine Reise nach Norddeutschland, zu der ihn sein Schüler, der Fürst Lichnowsky, eingeladen hatte. Über Prag, Dresden, Leipzig ging es nach Berlin. Hier versuchte der musikfreundliche König Friedrich Wilhelm II. ihn an seinen Hof zu fesseln und bestellte sechs Streichquartette bei ihm. Er bot ihm auch eine Kapellmeisterstelle mit 3000 Talern Gehalt an und Mozart schien geneigt, einzuschlagen. Allein in Wien genügte die bloße Frage des Kaisers: „Ich höre, Sie wollen uns verlassen, Mozart?" um ihn zum Bleiben zu bewegen. Immerhin bekam er einen neuen Opernauftrag. Der

[1] Er lehnte sich dabei an Bertatis Libretto über den nämlichen Stoff „*Il convitato di pietra*" an, das mit Gazzanigas Musik damals in Venedig gespielt wurde.

Kaiser selbst wählte Dapontes „*Cosi fan tutte*“ als Buch für ihn aus (Premiere 26. Jan. 1790). Auch hier hat Mozart eine entzückende Lustspielmusik geschaffen, die gegen den „Figaro“ nur darum zurücksteht, weil die Fabel zu wenig menschlich ergreifende Motive enthält und auch die dankbaren Solonummern fehlen.

Bald darauf starb Kaiser Joseph, und Leopold II. war allen Personen abgeneigt, die sein Vorgänger geschätzt hatte. Mozart hatte das Unglück, zu den Günstlingen des früheren Herrn gezählt zu werden. Nicht einmal seine Bitte, zur Königskrönung nach Frankfurt mit der Hofmusik reisen zu dürfen, wurde bewilligt. Da versetzte Mozart, der in Frankfurt reichen Verdienst erhoffte, sein Silberzeug und reiste auf eigene Rechnung. Er spielte zu Frankfurt sein vor zwei Jahren komponiertes, seitdem als „Krönungskonzert“ bezeichnetes Klavierkonzert, er besuchte auf der Rückreise die Mannheimer Freunde und berührte auch München. Aber seine materiellen Erwartungen erfüllten sich nicht. Er stand vor dem wirtschaftlichen Ruin, zumal seine Frau oft krank und er selbst Wucherern in die Hände gefallen war. Ein dumpfer Fatalismus und Pessimismus bemächtigte sich dann oft seiner Seele. Nicht leicht ist es ihm, dem Lebensfrohen, der da verlangte „alles zu haben, was gut, echt und schön ist“, geworden, den Gütern der Welt zu entsagen. Und angesichts des Neides, der ihn auf Schritt und Tritt verfolgte, begeisterte sein edles, gütiges Herz sich immer mehr an den Gedanken der Freimaurerei, an dem Ideal der Menschlichkeit und Brüderlichkeit.



Wolfgang Amadeus Mozart
nach der auf der Musikbibliothek Peters in Leipzig befindlichen Original - Silberstiftzeichnung von Doris Stock.

Es war ihm daher willkommen, als ihm Schikaneder, der Direktor des Freihaustheaters an der Wien im März 1791 den Antrag machte, eine Zauberoper für seine Bühne zu schreiben[1]. Er wünschte etwas Ähnliches wie den „Oberon“ von Gieseke, der mit der Musik Paul Wranitzkys großen Beifall gehabt hatte. Nach dem Schema dieses Oberon schrieb er dann den Text der „Zauberflöte“. Es scheint Mozart selbst gewesen zu sein, der durch den Hinweis auf das Geblersche Drama „Thamos, König in Ägypten“, zu dem er selbst einst Chöre komponiert hatte, Schikaneder veranlaßte, dem lustigen Märchenstoff einen pathetischen Hintergrund zu geben und in den Tempelszenen eine Verherrlichung des vom Kaiser Joseph begünstigten Freimaurer-

[1] Die folgende, von der älteren abweichende Darstellung nach Komorzynski, Schikaneder (Berlin 1901).

tums, dem sie beide angehörten[1], durchzuführen. Beim Regierungsantritt Leopolds II. war die Deutung: Königin der Nacht = Kirche, Pamina = Volk, Sarastro = Freimaurertum, Aufklärung jedenfalls sehr aktuell.[2] Während der Arbeit an der Zauberflöte erhielt Mozart, der kurz zuvor auch sein herrliches „*Ave verum*" geschrieben hatte, durch einen Unbekannten den Auftrag zu einem Requiem und bald darauf bestellten die böhmischen Stände bei ihm eine Festoper zur Krönung Leopolds in Prag. In fliegender Hast, zum Teil im Reisewagen, komponierte Mozart den ihm vorgeschriebenen Metastasioschen Text „*La clemenza di Tito*" in wenigen Wochen, doch hatte die Aufführung (6. Sept.) nur einen Achtungserfolg. Ziemlich gedrückt, schon kränkelnd, kehrte er nach Wien zurück und vollendete „Die Zauberflöte", die am 30. Sept. herauskam und nach dem ersten Befremden immer besser gefiel. Mit diesem Werke hatte Mozart die deutsche Oper geschaffen, die sich fortan mit einer ebenbürtigen Leistung neben die Meisterwerke des wälschen und französischen Stils stellen durfte. Ihr Stil ist aus dem Singspiel hervorgegangen, hat aber in den feierlichen Szenen Elemente von Gluck und den norddeutschen Meistern verarbeitet, schielt in den Arien der Königin der Nacht sogar noch zur alten opera seria hinüber. Vom einfachsten Kinderliede bis zur kompliziertesten Fuge ist der ganze Formenschatz der Zeit aufgeboten, der ganze Kreis menschlichen Empfindens ausgeschritten. Taminos erste Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön" deutet sogar in die Zukunft, nimmt Wagners Sprachgesang, die aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede erblühende Melodie voraus. Und wieviel man gegen gewisse Plattheiten des Textes sagen mag: als Theaterstück ist die „Zauberflöte" mit ihren vielen charakteristischen Gestalten eben doch sehr wirksam. Während der Arbeit am Requiem, das er nun in Angriff nahm,[3] ereilte den Meister nach mehrwöchiger Krankheit am 5. Dezember der Tod. Eine Ironie des Schicksals war es, daß ihm während seiner Krankheit nicht nur die Anwartschaft auf die Domkapellmeisterstelle bei St. Stephan erteilt wurde, sondern daß ihm fast gleichzeitig auch ein Zirkel ungarischer Kavaliere und eine holländische Gesellschaft einen jährlichen Ehrensold gegen geringe Verpflichtungen anboten. Dazu die Aussichten, die der Erfolg der „Zauberflöte" eröffnete! Daher sein verzweifelter Ausruf: „Eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben könnte, jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr Sklave der Mode, nicht mehr von Spekulanten gefesselt, frei und unabhängig schreiben könnte, was mein Herz mir eingibt!" Er wurde auf die billigste Weise in einem Massengrabe

[1] In Verbindung damit stehen mehrere freimaurerische Musiken Mozarts, insbesonders die prachtvolle „Maurerische Trauermusik" (1785).

[2] Vielleicht hat aber auch Shakespeares „Sturm" mit als Vorbild gedient, wie die Parallelen: Prospero = Sarastro, Caliban = Papageno, Ariel, Iris, Ceres = die drei Genien vermuten lassen.

[3] Es wurde von Mozarts Schüler Süßmayer vollendet. Der Besteller, ein Graf Walsegg, hatte die Frechheit, das Werk als eine eigene, seiner verstorbenen Gemahlin gewidmete Komposition auszugeben.

bestattet, die wenigen Freunde, die ihm das Geleite gaben, kehrten des herrschenden Unwetters wegen an der Stadtgrenze um, und da der Totengräber gleich darauf den Dienst verließ, weiß niemand, wo die sterblichen Reste des Unsterblichen bestattet sind.

Man nennt Mozart gern den Meister des Rokoko, was er in einem gewissen Sinne auch ist. Aber das Wort schließt leicht Mißverständnisse ein, besonders wenn man es retrospektiv versteht. Gegenüber der schwülstigen, bauschigen, getriebenen, aber auch großzügigen, kraftstrotzenden, satten Barocke bedeutet das Rokoko eine Annäherung an die Natur, wenn auch bloß eine verkünstelte Scheinnatur erreicht wird. Die Vorliebe für das Genre, für helle Farben, für Vergoldungen, der Kultus des Zierrats, der geschnörkelten Linie, dann die gefällige Anmut und Tändelei — all das hat seine Korrelate auch in der Musik. Gluck bedeutet eine Reaktion zum Monumentalen, wobei er unbewußt ältere Ideale aufnimmt. Sie führte ihn aus dem Rokoko hinaus zur Antike, zur pathetischen Natürlichkeit. Das ist sein Fortschritt über das Rokoko, den Haydn seinerseits durch seine Hingabe an volkstümliche Elemente vollzog. Mozart nun, obwohl fast zwei Generationen jünger als Gluck, um eine jünger als Haydn, blieb vielfach in der Formenwelt des Rokoko befangen, ist in dieser Hinsicht gegen beide sogar rückständig. Man denke an seine Pflege der Dacapoarie, an seine Menuette, die den gemessenen, galanten älteren Typus festhalten und sich dadurch scharf von den volkstümlichen, lebhaften Tänzen Haydns unterscheiden. Mozart erneute das Rokoko, indem er es beseelte, indem er in dessen Formenwelt den Überschwang, die Innigkeit und Leidenschaftlichkeit seines Empfindens[1] in einer Weise ergoß, die den Zeitgenossen den Vergleich mit Klopstock nahelegte. Wir sehen, wie seine gefühlvolle Kantilene bis in seine Allegrosätze eindringt, wir sehen sein Temperament dämonisch an Stellen hervorbrechen, wo man eher Selbstbeherrschung und Beharren in der Rokokomaske erwarten würde.[2] In eine der Form nach



Das „Freihaus“ mit dem alten Theater an der Wien.

[1] Vergl. Heuß, Das Dämonische in Mozarts Werken Z I M Bd. 7, H. 5 1906).

[2] Schaub, der Mozart mit Boccherini in Vergleich stellte, findet hier das Bild eines Blumengartens und fühlt sich bei Mozart an schroffe Felsen und stachlige Wälder mit spärlichen Blumen gemahnt.

komische Oper wie „Don Juan" trägt er hochdramatische Momente. Eine lustige, possenhaft angelegte Zauberoper wird unter seinen Händen zur Trägerin hoher Menschheitsgedanken. Nicht aus Mangel an Einsicht, sondern aus dem allgemeinen Gefühl heraus hat Goethe bedauert, daß er zur Komposition des „Faust" keinen Mozart gefunden habe. Darum erschien er den Zeitgenossen keineswegs als der abgeklärte Idealmusiker, Maßhalter und Gemütsberuhiger, als den ihn die folgenden Geschlechter priesen, seine Kunst galt vielmehr als stillos, stürmisch und aufregend. Mit diesen Eigenschaften war er Gluck und Haydn gegenüber zweifellos der Modernere. Von Gluck hat er zwar im einzelnen manches gelernt, ohne sich aber um dessen prinzipielle Errungenschaften viel zu kümmern. Gluck führte die *opera seria* zur Natur zurück, Mozart die *opera buffa*. Nicht als direkter Fortsetzer, sondern als Ergänzer steht der Meister des „Figaro" neben dem des „Orpheus".

Daraus geht hervor, daß man Mozart auch nicht als den Antagonisten Glucks hinstellen darf, obwohl er über das Verhältnis von Poesie und Musik verschiedene Grundsätze vertrat, wie in dem Brief vom 13. Oktober 1781 an seinen Vater: „Ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt." Wie diese vielzitierte Stelle zu deuten ist, geht aber erst aus dem weiteren Verlauf des Textes hervor. „Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Worte aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort, einem elenden Reim zu gefallen (die doch bei Gott zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimes wegen — das Schädlichste. Die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsamt der Musik zu Grunde gehn." Das besagt doch nur so viel, als daß eine zur Komposition bestimmte Dichtung nicht pedantisch nach literarischen Gesichtspunkten verfaßt sein darf, daß es nicht auf das einzelne Wort, sondern auf den Plan des Stückes und die poetische Sprache (Verse) ankomme. Ja, Mozart erschaut mit klarem Geist schon das Ideal des musikalischen Dramas, wenn er schließt: „Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist und ein gescheiter Poet als ein Phönix zusammenkommen." Der Brief spricht also für das Gegenteil dessen, was man mit seinem Anfang beweisen will. Mozart hat damit Gluck nicht widerlegt, sondern nur korrigiert. Gluck verlangt, daß die Musik die Rechte der Poesie respektiere. Mozart sagt, daß die Poesie von vornherein auf die Musik Bedacht nehmen müsse. Von da ist nur noch ein kleiner Schritt zum „Dichten aus dem Geiste der Musik".

In das rechte musikgeschichtliche Licht gestellt, zerfließt also die alte Mozart-Legende, die in dem Meister nur den Inbegriff des Maßes, des Wohllauts und der Formenschönheit sieht, und es ergeben sich daraus auch wichtige Gesichtspunkte für den Vortrag Mozartscher Musik. Mozart war nicht der zierliche, glatte Tanzmeister, als den ihn so viele Bilder und Denkmäler abschildern. Seine Urteile in den Briefen fallen durch ihre Schroffheit auf. „Wenn mich einer beleidigt“, schrieb er, „so muß ich mich rächen; und tue ich nicht mehr als er mir getan, so ist es nur Wiedervergeltung und keine Strafe nicht.“ In Wien bei Hofe scheint man ihn als heimlichen Revoluzer verdächtigt zu haben, keine Kunst bei einem Manne, der da erklärte: das Herz adle den Menschen. Die Abfertigungen, die seine schlagfertige Zunge dem Kaiser Josef erteilte, würden heute jedem Künstler die Gunst seines Landesvaters gründlich verscherzt haben,[1] und trugen im Zeitalter des Absolutismus sicherlich nicht zu seiner Beliebtheit bei. Er verschmähte es, sich auf Grund seines päpstlichen Ordens wie Gluck als „Ritter“ in die adelige Gesellschaft einzuschleichen, er traute sich zu, seine Existenz auf die Kraft seines Talentes zu stellen und ist so der Märtyrer seines Freimuts und seines Unabhängigkeitsbedürfnisses geworden.

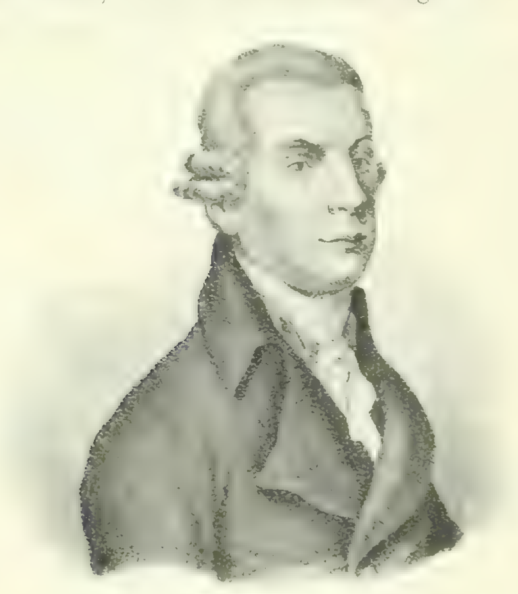
Mozart war ein naiver Komponist, insofern sehr viel aus dem Unbewußten in sein Schaffen einströmte. Goethe fühlte richtig, daß „der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.“ Und Mozart selbst sagte einem Kompositionsschüler: „Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen. Man muß es machen und man macht's auch und fragt nicht darum.“ Der kleine, unbedeutende, zerstreute Mann, bei dem nur in früheren Zeiten, als er mager war, die Nase stark hervortrat, „schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte.“ Da kam der Dämon über ihn. Anderseits freilich versicherte er, man irre, wenn man denke, daß ihm seine Kunst so leicht geworden sei, sie bilde „die Frucht ernstester Mühen und Studien“.

Auch als Harmoniker galt Mozart seinen Zeitgenossen als kühner Neuerer, der viel und unvermittelt moduliere. In Italien klagte man über die „Stichfehler“ in seinen Quartetten und dachte dabei gewisse harmonische Freiheiten oder an die Einleitung des C dur-Quartetts, das in den ersten zweiundzwanzig Takten durch fünf Tonarten geht. Die enorme Feinheit seines Ohrs machte ihn überdies zu einem ausgezeichneten Instrumentator. „Er hauchte den Instrumenten den sehnsüchtigen Atem der menschlichen Stimme ein“ sagt darum so schön als treffend Richard Wagner, und führt dann aus, daß der deutsche Genius bestimmt zu sein scheine, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu

[1] Kaiser Joseph machte ihm nach der „Entführung“ das Kompliment: „Zu schön für unsere Ohren, lieber Mozart, und gewaltig viele Noten.“ Worauf Mozart: „Gerade so viel Noten, Majestät, als nötig sind.“ — Der Kaiser hielt „Don Juan“ für göttlich, aber für „keine Speise für die Zähne meiner Wiener“. Da meinte Mozart: „Lassen wir ihnen Zeit zum Kauen“.

schaffen, indem er dabei das Erbteil seiner Geburt rein und unverfälscht erhalte. Und dieses Erbteil sei: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. „So sehen wir denn, daß es ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommenen Ideal erhob und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und göttlichste Genie war Mozart.“

Aus italienischen Kunstüberlieferungen hervorgegangen, hat Mozart sein deutsches Empfinden in den fremden Formen oft so deutlich zum Ausdruck gebracht, daß ihn die Romanen selbst niemals als Geist von ihrem Geiste reklamiert haben. Im italienischen Repertoire haben seine Opern nie eine hervorragende Rolle gespielt. Immerhin ist ein Unterschied zwischen seinen für Italiener geschriebenen Opern und zwischen seinen deutschen Singspielen zu machen. Dort überläßt er die Auszierung der Melodie den darin geübten Sängern, hier schreibt er die Koloraturen genau in Noten aus. Es ist richtig, daß er mit der auf bedeutender Höhe stehenden Gesangskultur seiner Zeit gerechnet hat, doch wird die Wichtigkeit dieses Momentes oft stark übertrieben. Nicht durch den Mund italienisch geschulter Gesangsvirtuosen, sondern meist durch Künstler, die zugleich als Schauspieler und als Sänger wirkten, haben auch „Don Juan“ und „Figaro“ die deutschen Bühnen erobert, nicht die technische Vollendung des Belcanto, sondern der Reiz und Ausdruck der Musik, die dramatische Lebendigkeit und Schlagkraft haben das Publikum gewonnen. Seit dem Bekanntwerden Mozarts begann das Ansehen der Italiener, die ihm keinen Rivalen entgegenstellen konnten, rasch zu sinken, zumal auch das immer mächtiger sich regende deutsche Nationalbewußtsein ihn mit Stolz gegen sie ausspielte. Noch Haydn war zuerst von französischen und englischen Firmen verlegt worden, knüpfte aber schon mit Breitkopf & Härtel (Leipzig) und Artaria (Wien) Verbindungen an. Mozart wurde von deutschen Verlegern übernommen und begründete mit seinem rasch wachsenden Ruhme die Übermacht des deutschen Musikverlags auf dem Weltmarkt. Zum erstenmale wurden die Geistesschöpfungen eines deutschen Tonkünstlers auch bedeutende Faktoren des wirtschaftlichen Nationalwohlstandes. — Vergleicht man Mozart, den Instrumentalkomponisten, mit Haydn, so ergibt sich, daß der letztere in bezug



Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809).

auf die Entwicklung der Form dem jüngeren Meister voraus ist, da der letztere gern nach einem bestimmten Schema arbeitet, in dessen Bett er seine Gedanken leitet, wogegen Haydn viel mannigfaltiger ist, die stereotypen Kadenzen, Rhythmen und Periodenbildungen durch allerlei Unregelmäßigkeiten zu paralysieren trachtet. Mozart bevorzugt eine Hauptstimme, Haydn liebt die gleichmäßige Beteiligung aller, und darum liegt seine Stärke in der Durchführung, wogegen ihm Mozart im melodischen Ausdruck überlegen ist. Haydn hat ein abwechslungsreiches Kolorit, das Überraschungen bringt. Mozart verzichtet in seinen Quartetten für gewöhnlich sogar auf aparte Wirkungen (pizzicato, spiccato, Dämpfer), verlangt nur den schönen, gesangvollen Strich. Darum ist Mozart leichter zu kopieren und in der Folge auch häufiger kopiert worden als Haydn. Das Wesen der Haydnschen Musik beruht nicht auf der absoluten Schönheit der Themen, sondern darauf, wie der Komponist mit ihnen „arbeitet", wie er sie immer neu zu formen und zu beleuchten versteht. Mozart brachte aber die warme, zärtliche Lyrik, das Feuer der Leidenschaft.



Peter von Winter (1754–1825).

Wir reihen diesen Genien eine Anzahl kleinerer Meister an, die, in Wien ihr geistiges Zentrum findend, als Zeitgenossen oder Schüler dieser Großen von ihnen gelernt und in ihrem Stile geschaffen haben. Mit Ausnahme weniger, die sich auf Kirche oder Kammer spezialisierten, waren sie sehr vielseitig, schrieben Opern, Oratorien, Sinfonien, Quartette usw. Da ist der Theoretiker dieses Zeitalters und Nestor dieser Gruppe, J. G. Albrechtsberger,[1] der Verfasser der „*Gründlichen Anweisung zur Komposition*" (1790); Johann Schenk[2] (1753—1836), der durch sein Singspiel „*Der Dorfbarbier*" populär wurde und der sein höheres Streben nach einer Oper Gluckschen Stils mit einer schweren Nervenzerrüttung büßte; der Kirchenkomponist Abt Maximilian Stadler (1748—1833); Franz Süßmayer (1760—1803), der Mozarts Requiem so glücklich ergänzte, daß unter den Fachleuten lange gestritten wurde, wo seine Arbeit beginnt und jene seines Meisters aufhört;[3]

[1] Eine Auswahl seiner Instrumentalwerke in den D. d. T. i. Ö. XLI (1909) herausgegeben von O. Kapp.

[2] Vergl. über diese und die folgenden Opern: Ch. Bitter, Ges. Schriften (Berlin 1885). „Vergessene Opern."

[3] Die Kontroversen über das Requiem erörtert Jahn im Anhang zum II. Band seiner Mozart-Biographie.

Joseph Weigl, das Patenkind Haydns (1766—1846), der Komponist der einst vielgegebenen Oper „*Die Schweizerfamilie*"; der als Kirchenmusiker hochangesehene Mozartianer Joseph Eybler (1764—1846) und die Pianisten Anton Eberl (1766—1807) und Joseph Wölfl (1772—1812). Aus Mähren stammten außer den beiden Brüdern Paul und Anton Wranitzky und dem Kirchen- und Kammerkomponisten Franz Krommer (1760—1831) auch Ferdinand Knauer (1751—1831), der Komponist des einst ungeheuer beliebten Singspiels „*Das Donauweibchen*", der im Alter freilich ein völlig Vergessener war und von dem man erst wieder sprach, als er kurz vor seinem Tode bei der großen Überschwemmung alle seine Manuskripte verlor; und der als Komponist von Singspielen und Zauberpossen so erfolgreiche Wenzel Müller[1] (1767—1835), dessen „*Teufelsmühle*", dessen „*Schwestern von Prag*", dessen Musik zu Raimunds „*Alpenkönig und Menschenfeind*" bezw. dessen Lieder „*Was ist des Lebens höchste Lust*", „*Ich bin der Schneider Kakadu*" ihn überlebt haben. Böhmen stellte in diese Gruppe neben dem Vielschreiber J. Wanhal und dem Variationenschmied Abbé Joseph Gelinek (1758 bis 1825) namentlich Kotzeluch und Gyrowetz. Anton Kotzeluch (1752 bis 1818) gehörte zu den Neidern und Nebenbuhlern Mozarts, wurde auch sein Nachfolger als kaiserlicher Hofkompositeur. Ein starkes Talent. Adalbert Gyrowetz (1763—1850) ist so recht der Typus eines dem Durchschnitt seiner Zeit Genüge tuenden Musikanten. Drei der hieher gehörigen Künstler kamen aus Deutschland, assimilierten sich jedoch völlig der Wiener Schule. Peter von Winter, ein Mannheimer, wirkte zwar in München, doch war die Oper, die ihn berühmt machte, „*Das unterbrochene Opferfest*", 1796 von Wien ausgegangen. Aber der Schlesier Emanuel Aloys Förster[2] (1748—1841) wurde in Wien heimisch und gab sein Bestes in seinen Mozarts Spuren folgenden, aber schon Beethoven vorahnenden Streichquartetten und Quintetten, und ebenso brachte es sein Landsmann Peter Hänsel (1770—1831) an der Donau zu Ansehen als Kammerkomponist. Und aus diesem freundlichen, von den Gipfeln Haydns und Mozarts herabwellenden Hügelland, aus der Mitte dieser „göttlichen Philister" erhebt sich dann plötzlich ein riesiger Bergkoloß, der Titan

Ludwig van Beethoven.[3]

Er war nach Wien von Bonn am Rhein gekommen, aus der Residenz der Kurfürsterzbischöfe von Köln, als Mitglied der dortigen Hofkapelle, der schon sein Vater und Großvater, dieser als angesehener Kapellmeister, jener

[1] Vergl. Riehl, Musikal. Charakterköpfe (Stuttgart).

[2] Vergl. über ihn die Studie K. Weigls S. I. M., Jahrg. VI.

[3] Thayer, L. v. Beethovens Leben (Leipzig 1866). Neue deutsche Ausgabe von Deiters-Riemann (1908). Marx, Beethovens Leben und Schaffen, 5. Aufl. (Berlin 1902). Nottebohm, Beethoveniana und Thematisches Verzeichnis. Kalischer, Beethovens Briefe (Berlin 1908). Vorzügliche Auswahl von Leitzmann (Inselverlag). Die große Gesamtausgabe der Werke (Leipzig 1864—88).

als Sänger angehört hatten. Wann er geboren ist, weiß man nicht, bloß den Tag der Taufe (17. Dezember). Nicht wie bei Mozart behütet die aufopfernde Sorge eines liebevollen Vaters seine Kindheit und die Entwicklung der schon im fünften Lebensjahr hervortretenden musikalischen Anlagen. Sein Vater ist dem Trunk ergeben, will die wunderbaren Fähigkeiten des Knaben zum eigenen Vorteil nutzen und reißt, wenn er aus der Kneipe kommt, das Kind noch aus dem Bette, um es mit Prügeln zu Fingerübungen am Klavier zu zwingen. Ein Kollege des Vaters, der Oboer Pfeiffer, ist sein erster Lehrer. Dann ein alter Organist, endlich der hochgebildete Kapellmeister Chr. G. Neefe, der ihn auf Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ hinweist und ihm das Zeug zuspricht, „ein zweiter Wolfgang Amadeus zu werden.“ Mit dreizehn Jahren wird Ludwig Cembalist in der Kapelle und widmet seinem Brotherrn, dem alten Kurfürsten Max Friedrich, drei zu Speier im Druck erschienene Klaviersonaten im Stile Ph. E. Bachs. Im Kontrapunkt und in der Fuge sattelfest zu werden, dazu fehlte es in Bonn freilich an geeigneten Lehrmeistern.



Beethovens Geburtshaus in Bonn.

Ein Jahr darauf starb der Kurfürst und ihm folgte der jüngste Sohn Maria Theresias, der österreichische Erzherzog Maximilian Franz. Er brachte den Kultus Haydns und Mozarts nach Bonn, wo man bisher die Mannheimer Komponisten als oberste Meister verehrt hatte. Der Kämmerer des neuen Herrn, Graf Waldstein, wurde nun auf den hochbegabten Knaben aufmerksam und bald dessen eifrigster Mäzen. Auf sein Betreiben erhielt Ludwig van Beethoven, der inzwischen Organist geworden war, im Jahre 1787 Urlaub nach Wien, um Mozarts Unterricht zu genießen. Dem Meister entging des Jünglings eminente Begabung nicht. „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen,“ lautete sein Urteil. Auch vor den Kaiser Joseph II. scheint Beethoven damals getreten zu sein. Leider rief die Nachricht von der gefährlichen Erkrankung der geliebten Mutter ihn gleich wieder in die Heimat zurück, und er kam noch zurecht, um der verhärmten Frau die Augen zuzudrücken. Da der Vater jetzt noch mehr dem Alkohol verfiel, war auch seine dienstliche Stellung gefährdet. Man pensionierte ihn mit halbem Gehalt und legte die andere Hälfte dem jungen Beethoven zu, damit er seine unmündigen Geschwister erhalten könne. Mittlerweile entfaltete sich das Bonner Musikleben, da der Kurfürst 1789 das Nationaltheater wieder aufgerichtet hatte.

Neefe dirigierte, Ries war erster Geiger, Reicha und die beiden Brüder Romberg saßen an den Cellopulten, und Beethoven spielte die Bratsche. Einen Trost in seinen häuslichen Miseren gewährte ihm der Verkehr mit der Familie v. Breunig, wo er namentlich literarische Anregungen empfing, mit Ries und seinem Mäzen, dem Grafen Waldstein. Als Klavierspieler genoß er weit am Rhein bereits einen großen Ruf, und als die Hofmusiker dem durchreisenden Haydn 1792 zu Godesberg ein Festmahl gaben, unterließ man nicht, dem Altmeister den Stolz der Kapelle, Beethoven, vorzustellen. Haydn nahm Einsicht in Beethovens *Kantate* auf den Tod Kaiser Josephs II. und lud ihn daraufhin ein, nach Wien zu kommen, wo er ihn als Schüler annehmen wolle. Graf Waldstein erwirkte wieder Urlaub und ein Stipendium, und so reiste Beethoven mitten durch die Kolonnen der aufmarschierenden hessischen Truppen, welche infolge der kriegerischen Verwicklungen in Frankreich rheinwärts zogen, nach Österreich, ohne noch zu ahnen, daß er für immer dort bleiben werde. Aber stets gedachte er mit warmem Herzen der schönen Heimat. „Ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wiedersehn und unsern Vater Rhein begrüßen kann,“ schrieb er den Freunden. Und: „So viel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet.“ Kompositionen der Bonner Zeit sind ein Streich- und Klaviertrio in Es, ein Bläseroktett, eine Kantate auf Leopold II., ein Ritterballett sowie mehrere Lieder (Goethes „*Mit Mädeln sich vertragen*“, „*Marmotte*“, die Arie „*Soll ein Schuh nicht drücken*“, der „*Kuß*“, die „*Elegie auf den Tod eines Pudels*“ etc. Er spricht darin die glatte Sprache, den scherzenden Ton des sterbenden Rokoko. Dem Heroentum, der Gewalt des Empfindens, das in diesem stillen, verschlossenen Jüngling wohnt, den ein Zeitgenosse einen „lieben, leise gestimmten Mann nennt“, ist noch nicht die Zunge gelöst.



Beethovens Schattenriß von 1786.

Die Worte, die Graf Waldstein dem Scheidenden ins Stammbuch schrieb, kennzeichnen die hohe Meinung, die man auch in Bonn von ihm und seiner Zukunft hatte. „Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.“ Im November 1792 traf Beethoven im „Capua der Geister“ ein und nahm bei Haydn Unterricht, den der greise Meister freilich etwas leicht nahm. Joh. Schenk entdeckte, daß er viele Fehler in den Aufgaben unver-

bessert lasse, worauf Beethoven Schenk als Lehrer nahm, ohne aber Haydn aufzugeben. Er hat dann während Haydns Abwesenheit in England bei Albrechtsberger Kontrapunkt und bei Salieri dramatische Komposition studiert, aber auch energisch daran gearbeitet, die Lücken seiner sehr mangelhaften und systemlosen Schulbildung auszufüllen. Klopstock, Ossian, Homer, Schiller, Goethe, Shakespeare waren seine Lieblingsdichter, und was der Bildung mangelte, ersetzte schließlich die Kraft seines Geistes, wie er denn mit Stolz von sich behaupten konnte: „Ohne Anspruch auf eigene Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen.“ Durch die Empfehlungen vom Bonner Hofe fand Beethoven in Wien sogleich Zutritt in die Kreise der musikfreundlichen österreichischen Aristokratie. Bei van Swieten, dem Fürsten von Lichnowsky, wo das Streichquartett Schuppanzighs jeden Freitag spielte, bei dem Grafen Rasumowsky, der Gräfin Thun ging er aus und ein, wobei ihm das für ein Adelszeichen gehaltene niederländische „van“ ebenso förderlich war als ehedem Gluck sein Rittertum. „Mit dem Adel ist gut umgehn“, äußerte er gelegentlich, „aber man muß ihm zu imponieren wissen.“ Das tat denn Beethoven auch. Wiewohl er sich einige Mühe gab, sein Äußeres und seine Verkehrsformen einigermaßen zu kultivieren, sogar einen Tanzmeister frequentierte, blieb doch noch so viel Ungebändigtes, Schwerfälliges und Saloppes, daß es seine Gönner oft erschreckte. Kurz vor seiner Abreise in Bonn waren die Ideen der französischen Revolution an den Rhein gedrungen und man glaubte von ihr, daß sie das Humanitätsideal der Zeit, den Kampf um die Menschenrechte verwirklichen werde. Mit dieser, in Wien ganz unverständlichen Auffassung, aus der eine große Begeisterung für den „Consul“ Bonaparte sich folgerte, war Beethoven nach Österreich gekommen. Aber man verzieh dem kleinen Mann mit dem roten, von Pockennarben entstellten Gesichte und den struppigen, dunklen Haaren, dessen unmodische Kleidung in den Salons drastisch genug auffiel, viele hätschelten ihn sogar. Frau von Bernard übermittelt uns das Momentbild, wie die alte Gräfin Thun vor ihm, der in der Sofaecke lehnt, auf die Knie fällt, um ihn zu bitten, daß er etwas vorspiele. Und er tut es doch nicht. Es freut ihn, die Großen und Mächtigen der Welt vor den Kopf zu stoßen, ihnen, die noch vor kurzem im Musiker den gefälligen Diener ihres Amüsements sahen,[1] den Wert der Kunst, des Künstlers kundzugeben. „Vor solchen Schweinen spiele ich nicht“ ruft er einmal, als einige Kavaliere in seinen Vortrag hineinschwatzen. Auch die Episode in Teplitz (1812) gehört hieher, wie ihm, der mit Goethe im Kurpark spaziert, eine Hofgesellschaft begegnet und er, die Arme in die Hüften gestemmt, ohne Gruß durch den ihm artig Platz machenden Schwarm geht. Er verkehrt mit ihnen als mit Gleichgestellten, er liebt die Frauen dieser Zirkel, die Komtesse Therese Brunsvik, die Gräfin Giulietta Guicciardi, in denen beiden man die geheimnisvolle „unsterbliche Geliebte“ gesucht hat, an die ein leidenschaft-

[1] Vergl. Beethovens Äußerung: „Demut des Menschen gegen den Menschen, sie schmerzt mich.“ Haydn nannte Beethoven seines Selbstbewußtseins wegen den „Großmogul“.

licher Briefentwurf von Beethovens Hand existiert. (Andere vermuten sie in der Sängerin Magdalene Willmann.) Überhaupt war Beethoven „nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen."

Der Klavierspieler war es, der zuerst die Bewunderung der Zeitgenossen erregte. Er spielt nicht mit glatter, perlender, glitzernder Technik, aber naturalistisch, kühn, seelenvoll, mit ergreifendem Ausdruck, unwiderstehlicher Leidenschaft. Sein Legato, seine dynamischen Schattierungen, sein Vortrag des Adagio erschien unerhört. Es war kein „Spiel" mehr, sondern unmittelbare Entäußerung des Gefühls. Namentlich war er groß und hinreißend im freien Phantasieren. 1795 gab er sein erstes öffentliches Konzert, im folgenden Jahr machte er eine Konzertreise nach Prag, Nürnberg und Berlin, wo er beim König Friedrich Wilhelm II., beim Prinzen Louis Ferdinand und in der Singakademie spielte. Langsam brach dann auch der Komponist sich Bahn. Sein op. 1 — Beethoven begann erst seit der Wiener Zeit seine Werke zu numerieren — erschien 1795 auf Subskription: drei Klaviertrios. Für op. 2, die Haydn gewidmeten drei Klaviersonaten, fand sich im folgenden Jahre bereits ein Verleger, und nun stieg er ziemlich schnell im Kurs. Und das war auch notwendig. Denn das Bonner Stipendium ging weder pünktlich noch vollzählig ein, 1794, als die politischen Ereignisse dem Kurfürstentum Köln ein Ende bereiteten, hörte es ganz auf. Beethoven brachte dieser Ausfall kaum mehr in Verlegenheit, und im Jahre 1800 konnte er an Wegeler schreiben: „Meine Kompositionen tragen mir viel ein und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als daß fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man akkordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt." Mehrere der jetzt herausgegebenen Werke sind schon in Bonn komponiert oder entworfen worden, so das Streichtrio op. 3, das Quintett op. 16, die vierhändige Klaviersonate op. 6. Wien brachte die Cellosonaten op. 5, die drei Streichtrios op. 9, die Klaviersonaten op. 7, 10 und 14, die Violinsonaten op. 12, die beiden Klavierkonzerte op. 15 und 19, die ersten Quartette op. 18, das Septett op. 20, die erste Sinfonie op. 21. Diese beiden letzteren verbreiteten sich schnell nach Deutschland und erregten das Staunen der musikalischen Welt.

So schien sich alles aufs glücklichste anzulassen, als schon das Verhängnis tückisch heranschlich, um den Genius dort zu treffen, wo der Nerv seines höheren Lebens saß. Seit 1797 merkte Beethoven als Folge einer Erkältung eine Abnahme des Gehörs, fünf Jahre später konnte er sie vor seinen Freunden nicht mehr verhehlen. „Es fehlte wenig und ich endete selbst mein Leben — nur die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte." In ergreifender Weise schildert er in seinem zu Heiligenstadt am 6. Oktober 1802 aufgesetzten Testamente die Seelenqualen der vergangenen Jahre. „O Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet, wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime

Ursache von dem, was euch so scheinet. . . Mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern . . . und doch war mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub. Ach wie wär' es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben sollte,



Beethoven (um 1800).
Nach J. Mählers erstem Bildnis.

den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß noch gehabt haben . . ." Aber aus aller Verzweiflung resultiert zuletzt das Heldenwort: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht." Von den Menschen geschieden, flüchtet Beethoven in den „Tempel der Natur". „Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den

Widerhall, den der Mensch sich wünscht." — Mit der Erkenntnis der Unheilbarkeit seines Leidens wirft sich Beethoven in einen wahren Rausch des Schaffens, je mehr er sich vom öffentlichen Musikleben zurückziehen muß. Sechs Sinfonien (op. 36. 55, 60, 67, 68) entstehen, die Coriolan-Ouvertüre (op. 62), die Messe in C (op. 86), das Oratorium „*Christus am Ölberg*" (op. 85), die Oper „*Leonore*", das Violinkonzert (op. 61), die Klavierkonzerte in c moll, G und Es (op. 37, 58, 73), die Klaviersonaten op. 22, 26 bis 28, 31, 53, 54, 57, 78, die Violinsonaten (op. 23, 24, 30, 47), Cellosonaten op. 69, die Klaviertrios op. 70, die Streichquartette (op. 59, 74), das Tripelkonzert (op. 56). Diese Zeit ist's auch, wo Beethoven den Widerstand der stumpfen Welt verspürt, wo ihm die Kritik Opposition macht, wo der halbtaube Sonderling dem Gespötte der Welt verfällt.

Im Jahre 1809 hatte Beethoven einen Ruf nach Kassel als Hofkapellmeister Jerôme Bonapartes erhalten. Da traten drei Kavaliere, Fürst Lobkowitz, Graf Kinsky und Erzherzog Rudolf zusammen und setzten ihm ein Jahresgehalt von 4000 Gulden aus, nur gegen die Verpflichtung, daß er in Wien bleibe. Der moralische Wert dieses Entschlusses erleidet auch durch den Umstand keinen Abbruch, daß die Summe durch den Staatsbankerott, der den Geldkurs verschlechterte, eine Herabminderung auf ein Fünftel erfuhr und er um den Fortbezug mit den Erben und Kuratoren seiner Gönner peinliche Prozesse führen mußte. Im ganzen aber durfte er doch sein Leben in schöner Unabhängigkeit führen wie kaum ein Meister vor ihm und die Nöte, von denen er nicht verschont blieb, kamen aus besonderen Verhältnissen.

Seit 1810 begann Beethoven eigene Wirtschaft zu halten. Aber wie er ein unbequemer Mieter war und unaufhörlich seine Wohnung wechselte, gelegentlich wohl drei Logis hatte (wenn er neue aufnahm und das alte zu kündigen vergaß), so war er auch ein schwer traktabler Hauswirt. Reizbar, voll Mißtrauen um jede Kleinigkeit bekümmert, in stetem Kampf mit seinen Haushälterinnen vergeudet er viel Nervenkraft und Zeit. Dennoch reifen die Sinfonien VII und VIII (op. 92, 93), die Egmont-Musik (op. 84), die Klaviersonaten op. 81, 90, das große Klaviertrio op. 97, das Quartett op. 167, das Quartett op. 81, die Violinsonaten op. 96 heran, die Oper „Leonore" wird zum „*Fidelio*" umgearbeitet. Und während er sich mehr und mehr vom Verständnis des Publikums entfernt, ereignet sich das tragikomische Mißverständnis, daß er durch zwei Werke plötzlich populär wird. Sein Schlachtgemälde „*Wellingtons Sieg*" erlebt unter seiner Direktion eine Monstre-Aufführung. Schuppanzigh, Spohr, Mayseder, Hummel, Salieri, Meyerbeer, Weigl wirkten mit — und dieses Werk nebst einer Gelegenheitskantate „*Der glorreiche Augenblick*" für den Wiener Kongreß verschaffen ihm einen ungeheuren Erfolg. Die gekrönten Häupter Europas „machten ihm die Cour". Nach dem Tode seines Bruders Karl (1815) erwuchs Beethoven die Pflicht, für dessen Sohn als Vormund zu sorgen, und er tat es voll Gewissenhaftigkeit. Aber der Neffe, der später ein tüchtiger Mensch wurde, stand unter dem Einfluß einer verwahrlosten Mutter und bereitete in jugendlichem Leichtsinn dem

Oheim schwere Kümmernis. Infolgedessen läßt in den nächsten Jahren seine Produktionskraft auffallend nach. Nur der „Liederkreis an die ferne Geliebte“ stammt aus dieser Lebensphase. Um des Neffen Zukunft sicher zu stellen, begann Beethoven zu sparen, ließ verbreiten, daß er sich in schlechten Verhältnissen befinde und ließ sich ungescheut nachsagen, seine Delikatesse stände nicht auf gleicher Höhe mit seinem Genie. Auf diese Weise konnte er seinem Mündel etwa 7000 Gulden hinterlassen.

Nach zwei Jahren des Atemschöpfens holt des Meisters Phantasie seit 1818 zu den höchsten Würfen aus. Er ist wieder „ganz besessen“ und schafft in „absoluter Erdentrücktheit“ seine *Missa solemnis* und die *Neunte Sinfonie* (op. 123 und 125). Vorauf gehen ihnen die „letzten Sonaten“ (op. 106, 109 bis 111), es folgen ihnen die Variationen über einen Walzer von Diabelli (op. 120) und die „letzten Quartette“ (op. 127, 130, 131 bis 133, 135). Diese Werke, in denen der Einfluß Joh. Seb. Bachs noch eine ungeahnte Vertiefung der Satzkunst bringt, bleiben den Zeitgenossen Musik mit sieben Siegeln, die erst das folgende Halbjahrhundert zu lösen lernte. Seine Taubheit war inzwischen eine vollständige geworden. Als er 1822 eine Probe seines „Fidelio“ leiten will, muß man ihm die peinliche Eröffnung machen: „Es geht nicht“. Mit Schmerz erfüllt es ihn, daß seit den Erfolgen Rossinis das öffentliche Interesse Wiens sich von ihm abkehrt. Im Feber 1824 erhält er freilich von einer Gruppe von Verehrern eine Huldigungsadresse, die ihn zur Aufführung der „Missa“ und der „Neunten“ aufforderte, und das Konzert am 7. Mai (unter Umlaufs Direktion) bringt ihm viele Ehren. Aber die Wiederholung ist kläglich besucht, trotzdem man sich zu der Konzession verstand, die Messe bis auf das „Kyrie“ zu streichen und durch italienische Opernarien zu ersetzen. Fortan hat sich Beethoven völlig von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Aber seine Kraft war noch unerschöpft. „Mir ist es, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben“ äußerte er noch in den letzten Tagen. Eine zehnte Sinfonie,[1] eine Oper „Melusine“, deren Text Grillparzer geschrieben, eine Musik zu Goethes Faust und ein Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“, sollten nebst andern Plänen nicht mehr ausgeführt werden. Seit Anfang der zwanziger Jahre litt Beethoven an einem Leberleiden, dem er am 26. März 1827 erlag. Während eines Gewitters erhob der Kranke den Arm, ballte die Faust und verschied. Sein Leichenbegängnis gestaltete sich zu einer imposanten Kundgebung Wiens, kein Geringerer als Grillparzer verfaßte die Grabrede.



Beethoven gez. von Lyser.

Beethoven ist vor allem Instrumentalkomponist. Er bedeutet da eine

[1] Sie sollte in alter Tonart mit einem frommen Gesang „Herr Gott, dich loben wir“ beginnen. Nach den vorhandenen Notizen wünschte Beethoven die Violinen verzehnfacht. Das Allegro sollte eine Bacchus-Feier darstellen.

Synthese, aber auch eine gewaltige Steigerung des Lebenswerkes seiner großen Vorgänger Haydn und Mozart. Von jenem hat er die Meisterschaft der thematischen Arbeit, die gesunde Kraft des Humors, von diesem die Fülle der Empfindung und Leidenschaft, welche sogar die Allegri mit „kantabler“ Melodik durchsetzt. Ohne daß er neue Formen geschaffen hätte, darf man ihn aber keineswegs als eine simple Addition: Haydn + Mozart = Beethoven erklären. Denn die beiden Elemente erscheinen bei ihm in ungeahnter Weise potenziert durch die heroische Kraft und das starke Selbstbewußtsein der Persönlichkeit. „Unser Zeitalter“, meint er, „bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen, heimtückischen, elenden Schufte von Menschenseelen geißeln.“ Der Mann, der bei der Nachricht vom Siege Napoleons bei Jena gelassen sprach: „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst: ich würde ihn doch besiegen“; der Mann, dessen Wahlspruch war: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen und sie ist auch die meinige“ war auch berufen das Wort zu sprechen: „Rührung paßt nur für Frauenzimmer. Dem Manne muß die Musik Feuer aus der Seele schlagen.“ Freier, als es ein Anderer vor ihm wagte und wagen durfte, gibt Beethovens Musik ein Abbild seines persönlichen Innenlebens, seiner eigenen seelischen Leiden, Kämpfe und Siege, von deren Last er sich durch die Mitteilung befreit. Er, dem ein Gott zu sagen gab, was er fühlt und leidet, appelliert an das mitempfindende Herz der Menschheit und erhofft auch für sie etwas von der erlösenden und berauschenden Macht seiner Töne: „Mir ist gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös' Schicksal haben. Wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von allem dem Elende, womit sich andere schleppen.“ Aus alledem erwächst ein starker Glaube an Wert und Würde der Tonkunst, der ihr eine höhere Aufgabe zuwies, als ein Mittel der Frömmigkeit und des Vergnügens zu sein. Während Haydn und Mozart noch zahlreiche Werke „auf Bestellung“ schrieben, hat Beethoven die Musik nicht kommandiert, war beinahe ängstlich auf seine materielle Unabhängigkeit bedacht, weil die Freiheit von außerkünstlerischen Rücksichten eine Lebensbedingung seines Schaffens bildete. Er, der da meinte: „Nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit“[1] und: „Jede echte Erzeugung der Kunst ist mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück“; er, der den Künstler als den „Vermittler des Göttlichen“ auffaßte, konnte schließlich zur Überzeugung kommen: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.“ Und konnte einmal dem Violinisten Schuppanzigh zurufen: „Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich es aufschreibe?“

[1] Im selben Sinne schreibt er ein andermal: „Wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht. Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grund wie jeder Kunst, alle echte Erfindung ist ein moralischer Fortschritt. . . . So vertritt die Kunst allemal die Gottheit und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion.“

Ein Schaffen also ohne Rücksicht auf die Mittel, wenn es sein muß auch über die Kraft der Tonwerkzeuge hinaus. Aber zuvor durch die Energie der Gefühlsäußerung, durch die Intimität und Subjektivität der Empfindung eine Steigerung und Verfeinerung der Technik bis zur äußersten Grenze der Ausdrucksfähigkeit. Die „Niederzwingung des Technischen durch den Ausdruck", die „Unterordnung des Technischen unter die Idee" (Riemann) ist das Kennzeichen des Beethoven-Stils, der auf den äußeren Zierat, auf die brillante Passage verzichtet und das Figurenwerk bis in die letzten Ausläufer dem



Beethoven-Bildnis aus der Kongreßzeit.
Nach der Zeichnung von Letronne von Höfel gestochen.

Ausdruck dienstbar macht. Diese Technik erblüht aus einer unerschöpflichen Phantasie, aus einer unerhörten Kunst der Variation und Figuration der Motive. Jene an die Bachsche Art anknüpfend, Charaktervariationen, die den ganzen Ausdruck des Themas verändern und nur dessen harmonisches Skelett noch festhalten. Das Hauptwerk dieser Gattung sind die Variationen über einen Walzer von Diabelli, zu denen Beethoven durch eine Art Preisausschreiben veranlaßt wurde. Nicht minder zeigt sich in den Figurationen der Reichtum seiner Erfindsamkeit. Von beiden Arten macht er ausgiebigen Gebrauch, z. B. in seinen Finali. Aber auch in den Adagien. Die Wucht seiner hoch-

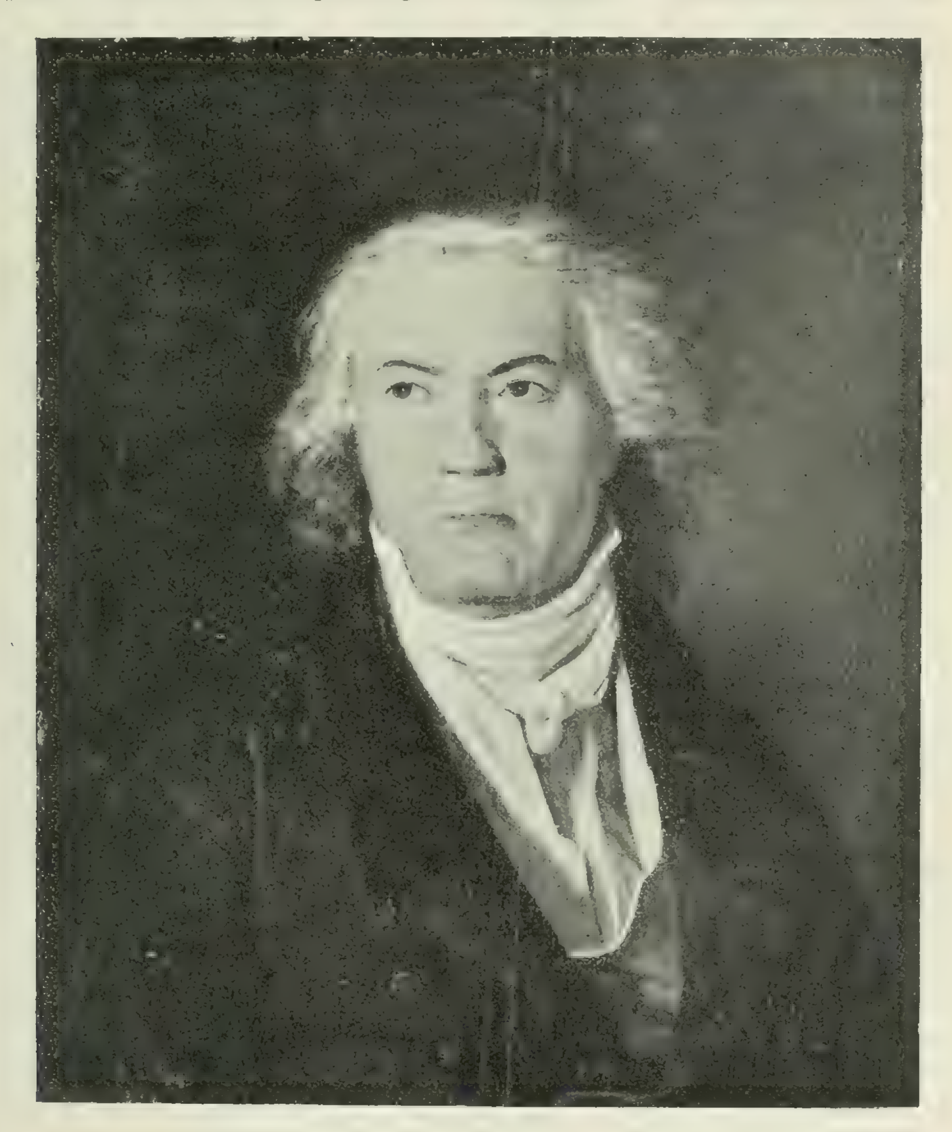
getürmten Gipfelungen, das feine Gewebe seiner Filigranarbeit bezeichnet den weiten Umfang seines nach allen Seiten ungemeinen Könnens. Und wenn Beethovens Kantilene durch die wunderbare, aus dem Tiefsten der Menschenbrust schöpfende Macht des lyrischen Ausdrucks ergreift, so zwingt er uns nicht minder durch die suggestive Kraft seines Rhythmus, durch seine geniale Verwendung der Synkope, durch die Mannigfaltigkeit seiner oft sehr komplizierten rhythmischen Bildungen, in denen selbst die Pause noch beredt wird. Endlich durch seine überzeugende Dynamik, die, namentlich aus dem Crescendieren ins Piano ganz neue Wirkungen zu ziehen weiß.

Man unterscheidet seit Lenz drei Stilperioden Beethovens, welche durch die Opuszahlen 1—21, bis 100 und bis 135 markiert werden. Doch entsprechen die Opuszahlen oft nicht der wirklichen Entstehungszeit und anderseits treten Eigentümlichkeiten der späteren Periode bisweilen ziemlich früh auf und Rückfälle erfolgen noch in der späteren Zeit. Immerhin muß man von einer stetig fortschreitenden Entwicklung sprechen und der „letzte“ Beethoven ist nur die logische Fortbildung des jungen, die reife Ernte der schon in der ersten Periode ausgestreuten Saat. Gewiß hat die Taubheit des Meisters diese Entwicklung befördert, freilich anders, als der Philister meint. Das Gebrechen nötigte Beethoven nämlich, mehr in sich hineinzuhorchen, es bildete sein inneres Tonvorstellungsvermögen aus und ließ ihn, von der Idee allein geleitet, manches wagen, was er unter der lebendigen Kontrolle des Ohrs vielleicht doch unterlassen hätte. Seitdem hat die reproduktive Kunst gelernt, so viele der als unausführbar geltenden Schwierigkeiten doch zu überwinden und wir verdanken Beethoven daher eine ungemeine Steigerung des technischen Vermögens der Instrumente. Am frühesten mußte sich Beethoven in der Vokalmusik an den Grenzen der Ausdrucksmöglichkeit angelangt sehen und seine Versuche, die Singstimme wie ein Instrument zu behandeln, haben denn oft das Ergebnis gehabt, daß die praktische Ausführung hinter der gewollten Wirkung zurückbleibt.

Hatte sich Haydn zur Verwunderung der Durchschnittsmenschen einen „Tonkünstler“ genannt, so wurde in Beethovens Kreis, wenn nicht von ihm selbst, der Ausdruck „Tondichter“ geprägt, der zum mindesten den starken Einschlag poetischer Anregungen bezeugt, dessen er sich bei seinem Schaffen bewußt war. Schindler berichtet, daß Beethoven 1816 seine Klaviersonaten neu herausgeben wollte und dabei beabsichtigte „die vielen, jenen Werken zu Grunde liegenden poetischen Ideen anzugeben, darnach deren Auffassung zu erleichtern und den Vortrag zu bestimmen.“ Er kam davon wieder ab, und nur die Sonate op. 81 a deutet durch Überschriften „*Les adieux*“, „*L'absence*“, „*Le retour*“ — den leitenden Gedanken der einzelnen Sätze an.[1] Aber auch sonst fühlte er sich manchmal veranlaßt, seine Intention durch

[1] Die andern populären Bezeichnungen wie Mondschein- oder Kreutzersonate u. dergl. rühren nicht von Beethoven her, sondern von Verlegern und Musikern, ebenso wie Komplimentierquartett (op. 18 b), Harfenquartett (op. 74) u. a. m.

Überschriften[1] oder wörtliche Kommentare einzelner Stellen[2] zu verdeutlichen. Wirkliche Programm-Musik ist außer „Wellingtons Sieg“ nur die siebente (Pastoral-)Sinfonie, doch fügt er der „Szene am Bach“ ausdrücklich hinzu: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Tonmalerei.“ Beethoven war ein viel



Bildnis Beethovens aus dem Jahre 1823 von F. G. Waldmüller.
(Das Oelgemälde ist im Besitz der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

[1] Vergl. Streichquartett op. 18 No. 6 letzter Satz: „*La malinconia*“, Streichquartett op. 132 Adagio „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit“. Im Adagio des Streichquartetts op. 18 a soll ihm die Gruftszene aus „Romeo und Julia“ vorgeschwebt haben.

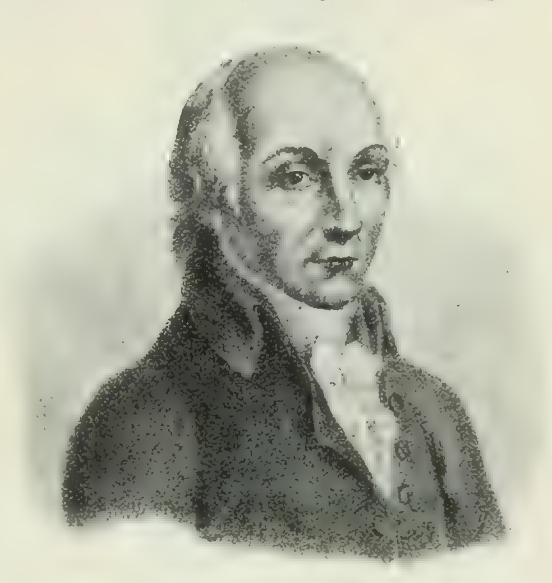
[2] Z. B. das Anfangsmotiv der V. Sinfonie: „So pocht das Schicksal an die Pforte“. Oder: den Beginn des Finale des letzten Quartetts in F op. 135, der schwer gefaßte Entschluß: „Muß es sein? — Es muß sein.“

zu subjektiver Komponist, um sich auf objektive Abbildungen der Natur einzulassen. Diese hatte für ihn erst dann wahres Leben, wenn sie durch sein persönliches Empfinden zu ihm sprach. Die dritte Sinfonie betitelte er ursprünglich „Bonaparte“ und radierte diesen Namen erst aus, als der Consul sich zum Kaiser krönen ließ, und dadurch Beethoven „auch nicht anderes als ein gewöhnlicher Mensch“ erschien. Das Werk heißt nun: „Heroische Sinfonie, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern“, aber alle Versuche, Beziehungen zu Bonaparte herauszudeuteln, haben nur die Verlegenheit der Kommentatoren bewiesen. Viel mehr können Beethovens Ouvertüren (Coriolan, Egmont, Leonore) als Programm-Musik gelten, da sie sich ziemlich genau an den Gedankengang der zugehörigen dramatischen Dichtungen anschließen.

Es entspricht durchaus dem Wesen der Beethovenschen Musik, daß sie sich ihrem Schöpfer nicht leicht und glatt, sondern oft gewaltsam, wie in Krämpfen von der Seele löste. Er rang mit dem Stoff, der Form, der Idee wie der Erzvater Jakob: ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn. Wenn er komponierte, arbeitete der ganze Mensch mit, er lief im Zimmer umher, stampfte und schlug den Takt, heulte die Melodien. Die Skizzenbücher Beethovens dürfen freilich nicht als Zeugen aufgerufen werden, als habe Beethoven seine Musik reflektierend und experimentierend geschaffen, sie dienten dem Meister weniger dazu, seine Gedanken auf dem Papiere zu gestalten, als vor allem zu dem Zwecke, die Fülle der zuströmenden Einfälle — Beethovens freie Improvisation war ja eine seiner Stärken — zu notieren. Manche der in der Skizze oft dürftigen Motive, die das fertige Werk dann in üppiger Fülle bringt, standen in Beethovens Phantasie gewiß schon vollständig fest, die flüchtige Aufzeichnung diente ihm nur als Unterstützung seines vortrefflichen Gedächtnisses. Das aber ist sicher, daß er unablässig an seinen Ideen feilte, sie lange in sich herumtrug, bis sie zur Vollendung in ihm ausgereift waren.

Beethoven hat die von Haydn und Mozart festgestellten Formen weder preisgegeben noch zerbrochen, wohl aber durch die Bedeutung des Inhaltes mächtig erweitert. Um jeden Preis, geflissentlich „anders zu sein“, lag ihm ferne, denn „das Neue und Originelle gebiert sich selbst.“ Auch bei ihm bildet der klassische Sonatensatz die Hauptform. Aber er wirft sich mit der ganzen Wucht seiner Phantasie auf den Durchführungsteil, drängt die Reprise zusammen und bekrönt den Satz mit einer mächtigen Koda. Eine formale Selbständigkeit bedeutet der Verzicht auf die Wiederholung der beiden ersten Themengruppen in der neunten Sinfonie oder die Einführung eines dritten Themas (zuerst in der „Eroica“). Den Menuettsatz pflegte er — wie schon Haydn bisweilen getan — durch ein „Scherzo“ zu ersetzen, das nun auch andern Empfindungen Raum geben kann, als denen des zierlichen oder gemütlichen Tanzes: sprühendem Feuer, grimmem Humor, drohender Dämonik. Auch in seiner letzten Periode weicht er nur ab und zu vom herkömmlichen Schema ab, indem er etwa, wie manchmal schon Mozart, das Scherzo vor das Adagio setzte (Sonate op. 106, Neunte Sinfonie), oder bloß zwei (Sonate

op. 49, 54, 78, 90, 111) oder fünf bezw. sechs[1] Sätze (op. 130, 132) schrieb, er paßt die Form dem viel öfter, launischer wechselnden subjektiven Ausdruck an, wodurch die Deutlichkeit der Umrisse und der Gliederung sich verringert. Gern nimmt er in dieser letzten Zeit auch die Fäden seiner Jugendeindrücke auf, nähert sich Bach, bevorzugt namentlich in den Ecksätzen den fugierten, allerdings ziemlich frei behandelten Stil, sucht Elemente der alten Cembalotechnik (die „Bebung“) dem modernen Flügel zurückzugewinnen, aber er findet anderseits mit den überlieferten italienischen Bezeichnungen kein Auskommen mehr, sondern greift, nicht aus Purismus, sondern im Zwange seines Ausdrucksbedürfnisses, bisweilen schon zu deutschen Vortragsangaben. All das sind Anomalien, aber von keinem umstürzenden Gewicht, wenigstens im Vergleich mit der gewaltigen, unerhört kühnen Erweiterung der Form, welche Beethoven bereits in der dritten Sinfonie wagte und dann erst wieder in der Neunten annähernd versuchte, und einzig die Einführung des Chors in der Neunten Sinfonie kommt als eine sehr bedeutsame Neuerung, um nicht zu sagen: als geniale Willkür in Betracht,[2] wenn sie wohl auch keineswegs jener reformatorischen, den „Bankerott der absoluten Musik“ verkündenden Absicht entsprang, welche später die „Zukunftsmusiker“ ihr unterlegten. Wenn Haydn, ja selbst Mozart nur einen minder wichtigen Teil ihres Schaffens dem Klaviere anvertrauten, so hat es Beethoven zu einem bedeutsamen Träger seines Lebenswerkes erhoben. Manche Mittelsmänner wären zu nennen, die zwischen ihm und Mozart stehen. Z. B. der Dessauer Geiger Friedrich Wilhelm Rust (1739—96), dessen Klaviersonaten mit ihrem großen Zug, mit ihrem merkwürdig fortgeschrittenen Klaviersatz (Vollgriffigkeit, Oktaventechnik, weite Lagen) auf Beethoven hindeuten[3] und in Titeln und Überschriften bisweilen poetische Ideen verraten; oder jener in seinen Rondos so frische Erfurter J. W. Häßler (1747—1822), der zuletzt in Rußland wirkte und mit minutiösen Vortragsbezeichnungen den Anfang machte; Johann



Muzio Clementi (1752—1832).

[1] Den sechsten Satz hat Beethoven auf den Wunsch seines Verlegers später ausgeschieden und als op. 133 („Ouvertüre und Fuge“) selbständig erscheinen lassen.

[2] In der Populärmusik war die Verbindung von Orchestersätzen mit Chor bereits mehrmals praktiziert worden.

[3] Vergl. Prieger, Fr. W. Rust, ein Vorgänger Beethovens (Köln 1894).

Ladislaus Dussek (1761—1812) aus Tschaslau in Böhmen, der vielgereiste Meister der Glasharmonika, der als Pianist den singenden Anschlag bei großem, vollen Ton kultivierte und dessen kleine Genrestücke für Klavier (*La consolation, la chasse* usw.) noch immer nicht vergessen sind, dessen Sonate *Plus ultra* es nicht zu sein verdiente. Namentlich aber der Italiener Muzio Clementi, dem London eine zweite Heimat wurde und dessen Sonaten schon 1773 Epoche machten, weil sie das vollgriffige, orchestrale Spiel auf den englischen Hammerklavieren voraussetzten. Damit ging einerseits eine viel brillantere Virtuosität (Doppelgriff-Passagen usw.) Hand in Hand — Mozart nannte ihn darum einen „kalten Mechaniker" — aber anderseits auch eine Weitatmigkeit der Melodik. Clementis Schulwerk (*Gradus ad Parnassum*) und seine Sonatinen sind noch heute in Gebrauch.[1] Musikalisch am höchsten stehen aber dank ihren breiten Linien und ihrem großzügigen Aufbau seine vierhändigen Sonaten. Beethoven hat ihn gekannt und geschätzt, ebenso seinen Schüler, den anglisierten Mannheimer Johann Baptist Cramer, dessen Ruhm auf seinen Etüden beruht und dessen Klavierschule Beethoven mit Randglossen versah. In der Schule Clementis, deren Koryphäen außer Cramer noch Ludwig Berger in Berlin, Alexander Klengel in Leipzig und John Field in London waren, wird die Etüde, das aus dem technischen Einfall geborene Übungsstück, immer geistreicher gestaltet und schließlich wieder mit poetischem Inhalte getränkt. Aber diese virtuose Entwicklung hat Beethoven, der neben Clementi auch Cramer sehr schätzte, nur so weit mitgemacht, als sie der Erweiterung des Ausdrucks diente, obwohl er alle zu seiner Zeit erfolgten Verbesserungen des Instrumentes aufgriff und mit den bedeutendsten Werkstätten, Streicher in Wien und Broadwood in London, in Fühlung stand. Seine Klaviermusik umfaßt Variationen, Sonaten, Bagatellen.


Johann Baptist Cramer (1771—1858).

Die „*Bagatellen*" sind jene kleine Charakterstücke, an welche Schubert und Mendelssohn mit den Impromptus und „Liedern ohne Worte" anknüpften. Von den *Variationen* war bereits die Rede. Die 32 „*Sonaten*" aber bedeuten den

[1] Auch der Programm-Sonate stand Clementi nicht fern. Vergl. sein op. 50 „*Didone abbandonata, Scena tragica*", welches freilich auch die Grenzen seiner Charakterisierungsgabe offenbart.

zweiten großen Höhepunkt der Klaviermusik, das „neue Testament“ der Musikliteratur, wie Bülow sagte.[1] Das alte „Klingstück“ ist hier vollends zum Klanggedicht geworden. Die Gegensätzlichkeit der Themen geradezu dramatisch ausgenutzt. Dabei handhabt Beethoven die Sonatenform oft mit großer Freiheit, auf welche der Zusatz „quasi fantasia“ hindeutet. Ja es gibt einige erste Sätze, die gar keine Sonatenform haben, sondern Lied-, Variationen- oder Rondoform (op. 26, 27, 54, 101). Er schreibt insgemein drei, aber auch zwei oder vier Sätze, weicht auch in bezug auf die Zahl der Themen und die Tonartenverhältnisse vom Herkommen ab, verzichtet bisweilen (op. 57, 90, 110) sogar auf die Repetition der beiden Themengruppen. Um so mehr wendet sich die Gedankenarbeit des Tondichters der inneren Organik seiner Werke zu. Beethovens Sonaten, deren erste noch „*pour le clavecin ou piano-forte*“ komponiert sind, setzen immer mehr den Ton und die Spielweise des Pianoforte, des Hammerklaviers voraus und haben den Sieg dieses Instrumentes über seine älteren Geschwister besiegelt.[2] Interessant ist es, wie er sich angesichts des beschränkten Umfangs der alten Klaviere (F — bis f³) bei seinen weit darüber hinausgehenden Intentionen behilft, wie er von op. 53 an den erweiterten Umfang der neueren Klaviere sich dienstbar macht und in den späteren Sonaten gerade aus dem Kontrast der höchsten und tiefsten Regionen der Klaviatur neue Wirkungen heraustreibt. — Auch von den fünf *Klavierkonzerten* Beethovens (in B, C, c moll, G und Es) stellen wenigstens die drei letzten alles in Schatten, was auf diesem Gebiete vor ihm geleistet wurde. Auch hier herrscht die Sonatenform. Die geistige Zusammengehörigkeit der Sätze tritt hervor. Eine Verschmelzung der virtuosen und der Ausdrucksfaktoren findet statt und die Fertigkeit tritt in den Dienst des Gedankens. Technik, die Musik wird. Die Kadenz, der letzte Freihafen des absoluten Virtuosentums, wird durch die Vorschrift, daß sie kurz sein solle, noch weiter eingeschränkt, und im letzten Konzert wird die improvisierte Kadenz ganz preisgegeben.



Karl Czerny (1791 – 1857).

[1] Vergl. W. Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten. 3 Bde. (Langensalza 1903.)

[2] Der Ausdruck Hammerklavier wird von Beethoven nur in der zweiten Ausgabe der Sonate op. 106 gebraucht. Sonst heißt es Piano oder Pianoforte.

Die zehn *Sonaten* des Meisters *für Violine und Klavier* gehören der mittleren Periode an, zeigen gleichfalls die fortschreitende Emanzipation von Mozart-Haydnschen Vorbildern und gipfeln in der siebenten und neunten (Kreutzer-) Sonate. Sie verdanken ihr Entstehen meist dem Verkehr mit namhaften Geigern. Auch das einzige Violinkonzert op. 61, die Krone seiner Gattung, ist (1806) für den Wiener Konzertmeister Clement komponiert worden. Die Cellisten hat Beethoven mit fünf Sonaten bedacht, die bedeutendste ist op. 69.

In der *Kammermusik* liebte Beethoven das Streichtrio — er schrieb deren fünf — und das Klaviertrio (das bedeutendste op. 97 in B) und namentlich das Streich-Quartett.[1] Die sechs ersten Quartette op. 18 halten die Linie seiner Vorgänger; in den drei Quartetten op. 59, im Harfenquartett op. 74 und in op. 95 tritt er in ganzer Eigenart hervor, um uns in der verfeinerten Technik seiner „letzten Quartette“ das Intimste des Seelenlebens zu offenbaren. Auf die mannigfachen andern Ensembles von Streichern, Klavier und Bläsern kann hier nur summarisch hingedeutet werden.

Es ist geradezu tragikomisch zu nennen, daß der Meister der Sinfonie in einer Übergangszeit lebte, die ihm nicht gestattete, sein Orchester nach freiem Ermessen auszubauen, sondern ihn zwang, mit den gegebenen Mitteln zu wirtschaften. Er litt namentlich unter der ungleichen Wertigkeit der Streich-, Holz- und Blechgruppe. Die bestdurchgebildete dieser Gruppe waren die Streicher, freilich durften die Violinen nie über das dreigestrichene a hinausgehen. Beethoven strebt nun nach einer ebenbürtigen Behandlung auch der beiden andern Gruppen, welche ihm die damalige Leistungsfähigkeit der Instrumente aber verwehrt, so daß vieles, was den Zeitgenossen unklar bleiben mußte, erst im modernen Orchester deutlich wird. Das Orchester, das er vorfand, praktizierte die doppelte Bläserbesetzung. Beethoven zog aber schon in der „Eroica“ ein drittes Horn heran und arbeitet in „Fidelio“ und der „Neunten“ mit einem Hornquartett. Dem Horn weist er kühn sowohl eine melodieführende Rolle zu als auch die Funktion als Orchesterpedal. Bei der Unvollkommenheit der Naturhörner (und Trompeten) seiner Zeit stößt er fortwährend auf technische Hindernisse, die er in geistreicher Weise durch Surrogatinstrumentationen umgehen muß. Den Paukern hat Beethoven überhaupt erst die Zunge gelöst.

Beethovens Ringen nach dem „letzten“ Ausdruck, welches vielfach den Anstoß zur Erweiterung der Spieltechnik bezw. zur Verbesserung der Instrumente gegeben hat, konnte auf dem Gebiete der Vokalmusik nur bedingte Errungenschaften zeitigen, da dieses Gebiet, seit Jahrhunderten von großen Meistern durchmessen, seine natürlichen Schranken hat. Beethoven mutet den Singstimmen, einzig vom Sturme der Idee fortgerissen, Dinge zu, die sie technisch einfach nicht mehr bewältigen können, bei denen einzig die Gewalt des Ausdrucksbedürfnisses die Ausführenden dem vom Meister erstrebten Ziele

[1] Th. Helm, Beethovens Streichquartette (Leipzig 1885, 2. A. 1910).

nahe bringt. Ein Fortschritt in der Gesangskomposition war aber auf absolut musikalischem Boden nicht mehr zu erzielen, sondern nur auf dem Wege der Sprachmelodie, des Sprachgesanges.

Als Liederkomponist ist Beethoven ein Kind des 18. Jahrhunderts, in seinen Strophenliedern und seinen durchkomponierten, reichlich mit ariosen Stellen durchsetzten Gesängen („Adelaide“). Eine Bereicherung des Genres waren die Strophenlieder mit variierter, dem wechselnden Inhalt der Strophen angepaßter Begleitung („Kennst du das Land“). Manche Lieder hat man mit Recht gesungene Klavierrondos genannt („Wachtelschlag“). Andere sind rein melodisch („Ich liebe dich“); andere voll Ausdruck deklamiert („Trocknet nicht“, „An die Hoffnung“). Eine gewisse Sprödigkeit der Melodie ist aber auch dem berühmten „Liederkreis an die ferne Geliebte“ eigen, worin seine lyrische Produktion gipfelt, und den „geistlichen Gesängen“ nach Gellert. Hier wären auch Beethovens Konzertarien zu nennen, das allerliebste „Soll ein Schuh nicht drücken“ und die italienischen „*Ah perfido*“ und „*In questa tomba oscura*“. Beethovens Humor, der in der Jugend voll Rokoko-Liebenswürdigkeit ist („Mit Mädeln sich vertragen“ und „Der Kuß“) gewinnt später („Flohlied“) an Intimität.

Anfang 1803 hatte Schikaneder, der sich im Konkurrenzkampf mit dem Hoftheater befand — die beiden Bühnen überboten einander in Opern Cherubinis —, Beethoven als Hauskomponisten gewonnen, ihm auch einen Text geliefert, den der Meister aber bald wieder fallen ließ.[1] Im Anfang des folgenden Jahres entschied sich Beethoven für den Stoff des Gavauxschen Singspiels „*L'amour conjugal*“ (Text von Bouilly), den ihm Joseph Sonnleithner unter dem Titel „*Leonore*“ in drei Akten bearbeitet hatte. Die Premiere fand am 20. November 1805 statt, und zwar hatte die Direktion das Werk gegen Beethovens Willen in „*Fidelio* oder die eheliche Liebe“ umgetauft, um es von der gleichnamigen Oper Paërs zu unterscheiden.[2] In einer ungenügenden Aufführung, vor einem Parterre von Franzosen — es war die Zeit der Okkupation — fand das Werk nur eine kühle Aufnahme. Die Freunde des Komponisten setzten dann in einer Konferenz beim Fürsten Lichnowsky eine Neubearbeitung in zwei Akten durch, deren Text Breunig besorgte. Sie wurde am 29. März 1806 nicht ohne Erfolg gespielt, und Beethoven, der 3 Nummern gestrichen hatte, steuerte eine neue Ouvertüre, die große (dritte) Leonoren-Ouvertüre, bei. Da die Tantiemen ihn nicht befriedigten, machte der mißtrauische Künstler dem ihm wohlgesinnten Intendanten aber einen Krach und zog die Partitur wieder zurück.[3] Seine heutige Gestalt erhielt „Fidelio“ aber

[1] Die Melodie des Duetts „O namenlose Freude“ im „Fidelio“ ist diesem ersten Versuch entnommen.

[2] Es wurde dabei die sogenannte „Zweite“ Leonorenouvertüre gespielt. Bezüglich der später als op. 138 erschienenen „Ersten“ gehen die Meinungen noch auseinander, ob sie schon bei der Premiere vorhanden und durch die zweite ersetzt worden war oder erst 1807 für die Aufführung der Oper in Prag komponiert worden ist.

[3] Nach einer anderen Version fiel die Oper den Intrigen der Sänger zum Opfer, die Beethoven durch seine abfälligen Bemerkungen bei den Proben beleidigt hatte.

erst in einer zweiten Bearbeitung 1814. Treitschke redigierte den Text, Beethoven schrieb die Fidelio-Ouvertüre in E. Nun erst wurde diese Schöpfung gewürdigt, die als das Hohelied der Gattenliebe stofflich ebenso charakteristisch für die sittliche Weltanschauung des Meisters als in stilistischer Hinsicht bedeutsam ist durch den gesunden Realismus, der Text und Musik beherrscht. Keine Masken oder Märchenfiguren, sondern mit Wirklichkeitssinn gezeichnete Menschen. Die Heldin Leonore, der Wahrheitskämpfer Florestan, der menschenfreundliche Minister, die Befreiung der Geknechteten und Unterdrückten — das waren Gestalten und Motive, bei denen Beethovens Herz in heiligem Mitgefühl erbebte. Als Musiker auf den Wegen Mozarts, bisweilen auch auf denen Cherubinis wandelnd, überragt er diese seine Meister durch die Tiefe und Innerlichkeit seiner Tonsprache, durch eine edle, allem theatralischen Flitter abholde Wahrhaftigkeit, die überzeugt und ergreift und diesem Werke eine Ausnahmsstellung im Bühnenleben wie in der Geschichte der Oper gesichert hat. Die unangenehmen Erfahrungen mit dem „Fidelio“ hatten Beethoven das dramatische Fach einigermaßen verleidet. Gleichwohl ließ ihn der Gedanke an eine Oper nie ganz los. So bewarb er sich 1807 um eine Anstellung als Hauskomponist an der kaiserlichen Oper, die ihm freilich nicht zuteil wurde, verhandelte mit Treitschke, Collin, Körner, ja er dachte einmal sogar daran, sein eigener Librettist zu werden.[1] Wahrscheinlich, daß die erfolgreiche Wiederaufnahme des „Fidelio“ mit der genialen Wilhelmine Schröder (späteren Devrient) 1822 seine Lust zur Oper neu anregte, denn er ließ sich bald darnach von Grillparzer die „Melusine“ dichten, deren immer wieder verschobene Ausführung aber der Tod vereitelt hat.

Die beiden großartigsten vokalen Schöpfungen der Beethovenschen Phantasie bewundert man im Chorfinale der „Neunten Sinfonie“ und in der *Missa solemnis*.[2] Beide Werke sind gleichzeitig (1823) vollendet worden und haben den Meister durch mehrere Jahre beschäftigt. Die Messe wurde 1818 begonnen und sollte für die Inthronisation des Erzherzogs Rudolf als Erzbischof in Olmütz dienen.[3] Es ist aber statt einer Festmusik eine Bekenntnismusik geworden. Ein Dokument für Beethovens religiöses Fühlen, von Ewigkeitsgedanken durchweht. Das Orchester bildet nicht die „Begleitung“ des Chors, sondern wird mit ihm zu einem großen Ausdruckskomplex verschmolzen. Dieser sinfonische Chorstil war etwas Unerhörtes, ist von Mit- und Nachwelt eigentlich kaum verstanden worden und erst die neueste Zeit hat Versuche gemacht, an ihn anzuknüpfen. Die erste vollständige Aufführung fand 1830 bei einem Wohltätigkeitskonzert des Fürsten Galitzin zu Petersburg statt, aber erst seit dem Niederrheinischen Musikfest 1844 begann das Werk, das Beethoven als sein „größtes und gelungenstes“ den Höfen Europas auf Sub-

[1] „Poesie du selbst machen, zuweilen die Silbenmaße der Oper nachahmen etc. oder sonst ein gutes Lehrbuch“ lautet eine Tagebuchnotiz im März 1820.

[2] Vergl. Wilh. Weber, Beethovens Missa solemnis. (Leipzig, 2. A. 1908.)

[3] Durch sie ist eine ältere Schwester, Beethovens erste Messe (in C) in den Schatten gerückt worden.

skription anbot, sich einen Platz im Konzertleben zu erobern. Beethovens Motto, das er der Partitur der Missa vorsetzte: „Vom Herzen! möge es wieder zum Herzen gehen!“ sollte sich also erst lange nach seinem Tode bewahrheiten. Dem weltlichen Zwilling der Festmesse, der „Neunten“, ging es nicht besser. Vereinzelte Schwärmer (Nicolai in Wien, Jelen in Prag) können die Tatsache nicht ändern, daß die tonangebende Musikwelt der dreißiger und vierziger Jahre sich von dem „Monstrum“ abwandte, bis Richard Wagner 1848 mit dem Gewicht seiner Persönlichkeit die Bahn brach.

Die Riesengestalt Beethovens steht an der Scheide zweier Jahrhunderte, die zwei Welten bedeuten. Sie wurzelt im *ancien régime* und setzt den Fuß herzhaft in die neue Zeit. Und wenn frühere Geschlechter an ihm vor allem das schätzten, was ihn mit dem 18. Jahrhundert verbindet, so ist er der Gegenwart vor allem als einer der Geistesväter des 19. Jahrhunderts ans Herz gewachsen. Er hielt fest an den alten Formen, aber in voller Freiheit, und füllte sie mit dem Fühlen einer neuen Zeit. Wie kein anderer der Musiker seiner Epoche hat er das Wort Schillers bewährt, daß der Menschheit Würde in die Hand des Künstlers gelegt sei. Während alles um ihn herum tändelte und scherzte, mußte er mit dem furchtbaren Ernst und dem urtiefen Humor seiner Tonsprache die Gemüter verwirren und erschrecken. Die ganze folgende Entwicklung aber knüpft an ihn an. Berlioz und die Romantiker, Wagner und Brahms. Alles Moderne in der Musik hat in ihm seinen Ursprung, zu ihm kehrt das natürliche musikalische Empfinden der Gegenwart immer wieder als zum ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht zurück.

Und so konnte ihn, den gefühlstrunkenen dionysischen Meister ein großer Künstler unserer Tage, Klinger, geradezu als Zeus in Marmor bilden, ohne sich damit in schroffen Widerspruch mit dem Gefühl der Gebildeten von heute zu setzen. Unter den Meisten aber lebt Beethoven fort als der große Überwinder, der in seinem brausenden Freudenhymnus sich mit starkem Geist und voller Seele über die Nöte und Kläglichkeiten der Welt erhebt, als ein begeisternder Führer der leidenden Menschheit, der ihr den Weg weist und voranschreitet „freudig, wie ein Held zum Siegen“.

Beethoven war eine umfassende Natur, die zwar nicht alle Gebiete der Tonkunst gleichmäßig bestellte, aber doch auf allen Standwerke ersten Ranges geschaffen hat. Bei den folgenden Meistern läßt sich eine Spezialisierung auf besondere Fächer beobachten. Die Begabung verengt sich, gewinnt aber dadurch oft überraschend an Intensität. Das romantische Element, das nur einen Teil von Beethovens Wesen bildet, tritt bei seinen jüngeren Zeitgenossen als die beherrschende Note ihres Künstlertums hervor. Die landschaftliche Besonderheit drückt sich mehr und mehr in ihnen aus. Mundartliche, nationale Wendungen geben ihrer Tonsprache häufig das auszeichnende Gepräge und verhüllen oft, was diese Sprache Beethoven zu verdanken hat. Ihre Spezialität bilden gerade jene Felder der Musik, die ihr bewundertes Vorbild nur selten zu betreten pflegte. Wo sie mit ihm in seinen Leibgattungen zusammentreffen,

verraten sie ihr, wenn auch bedeutendes Epigonentum. Beethoven selbst, in seiner Abgeschlossenheit, stand mit der neuen Generation außer Zusammenhang. In vieler Hinsicht am nächsten stand ihm geistig

Franz Schubert.[1]

Als Beethoven während seiner letzten Krankheit Kompositionen von Schubert[2] zu Gesicht bekam, entfuhr ihm der Ausruf: „Wahrlich, in dem steckt der göttliche Funke!" Und der Träger dieses ihm bisher unbekannten Funkens hatte durch ein Menschenalter hindurch in derselben Stadt, zeitweilig sogar im selben Bezirk mit ihm gelebt! Wir sehen heute in Schubert die natürliche Ergänzung Beethovens. Dem männlichen, mit dem Haupt in die Wolken ragenden, mit den Füßen kräftig auf der Erde stehenden Rheinländer steht der weiblich geartete, von weicher Sinnlichkeit strotzende, warm und hingebend empfindende Niederösterreicher zur Seite. Beethoven erscheint uns als der Meister der Sinfonie, der grandiosen Chorwerke, des Streichquartetts, des Klaviertrios, der Sonate, der Variation. Schubert als der große Liedersänger, der Meister des Genres, des Männerchors, des Impromptu, der Tanzmusik. Beethovens Musik ist Monumentalmusik. Sie vertieft und verinnerlicht die Technik des Virtuosen. Schubert hat die Hausmusik durchgeistigt und aus der Sphäre oberflächlicher Unterhaltung emporgehoben. Er stammt aus einer gemütlichen Wiener Vorstadt (Lichtental), wo sein Vater die Pfarrschule zu den vierzehn Nothelfern im Himmelpfortgrund leitete. Die Musik ist dem Lehrersohne eingeboren. Im Schoße der kinderreichen Familie, wo die Kammermusik mit Eifer gepflegt wird, lernt er spielend Klavier und Violine, und der Regenschori Holzer, der ihm etwas Generalbaß beibringen will, bemerkt staunend, daß der Junge „schon alles weiß".



Hof von Schuberts Geburtshaus.

[1] Kreißle v. Hellborn, Fr. Schubert (Wien 1865); M. Friedländer, Beiträge zur Biographie Fr. Schuberts (Leipzig 1884); Heuberger, Fr. Schubert (Berlin 1902). — Große Gesamtausgabe, redigiert von E. Mandyczewski (Breitkopf & Härtel) beendet 1897; Thematisches Verzeichnis von Fr. Nottebohm (Wien 1874). — Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897.

[2] Es waren dies: *„Grenzen der Menschheit"*, *„Allmacht"*, *„Die junge Nonne"*, *„Viola"*, die Müllerlieder.

Seine schöne Stimme und Musikalität verschafft ihm 1808 Aufnahme in das Konvikt der Hofsängerknaben, wo er schon als zehnjähriger Knabe eine „*Klavierphantasie*“ zu vier Händen komponiert und 1811 mit dem Liede „*Hagars*



Franz Schubert.
Nach der Originalzeichnung von Wilh. Aug. Rieder, 1825.

Klage“ das Interesse Salieris weckt, der ihn erst vom Hoforganisten Ruczizka unterrichten läßt und bald selbst sein Lehrer wird. Salieri will ihn auf das dramatische Gebiet lenken, aber ein natürlicher Instinkt treibt den Knaben,

nach Zumsteegschen Mustern schauerliche Balladen in Musik zu setzen („*Leichenphantasie*“, „*Vatermörder*“, „*Totengräber*“, „*Thekla*“, „*Der Taucher*“). 1813 veranlaßt ihn die beginnende Mutation, das Konvikt, das ihm je länger je mehr als „Gefängnis“ verleidet war, zu verlassen und, um dem Militärdienst zu entgehen, wendet er sich dem Lehrfach zu. Seit 1814 ist er Gehilfe in der Anstalt seines Vaters, und nun geht ihm ein reicher Liederfrühling auf. Schiller, Matthisson, Klopstock, Hölty, Ossian ziehen ihn zunächst an. Aber im Oktober ist er schon („*Gretchen am Spinnrad*“) an Goethe geraten, der ihn durch das ganze folgende, unvergleichlich produktive Jahr festhält. Auch Claudius, Salis, Mayrhofer erscheinen jetzt öfter. Nun wird man auf ihn aufmerksam. Zunächst sind es junge Literaten wie Fr. v. Schober, Joh. Mayrhofer, Ed. Bauernfeld und junge Maler wie Schwind, Schnorr v. Carolsfeld, Kupelwieser, Rieder, die sich um ihn scharen und sich für seine Kunst begeistern, auch einige junge Musiker, die Hüttenbrenner, Randhartinger, später Lachner, gesellen sich hinzu. Jene Literaten waren es auch, die den hochgebildeten Sänger Joh. Michael Vogl für Schubert gewannen, doch sang er dessen Lyrik zunächst nur im intimen Kreise. Die Abneigung gegen den Lehrberuf nährte in Schubert schließlich den Gedanken, à la Beethoven als freier Künstler zu leben. Freilich waren seine Gönner keine hochmögenden Kavaliere, nur unbemittelte Bürgersleute. Aber dafür waren ja Schuberts Ansprüche an das Leben so bescheiden! Oft hauste er monatelang als Gast in den Quartieren seiner Freunde, besonders bei Schober. Aber im Frühling 1818 wird dieses Bohêmeleben unhaltbar. Da entschließt er sich, eine Stelle als Musiklehrer auf dem Schlosse Zelesz des ungarischen Grafen Esterhazy anzunehmen, wo er zwar nicht als Gast, sondern als Bediensteter sich fühlen muß und aus der Gesindeküche verköstigt wird, immerhin aber durch einige Monate von seinen Sorgen erleichtert aufatmet. Er lernt hier den Baron Schönstein kennen, der als geschmackvoller Sänger dann manches für die Verbreitung seiner Lieder tat und Schubert nun ebensosehr nach der lyrischen Seite anregte, als es Vogl nach der dramatischen hin getan. Zelesz wurde für Schubert auch insofern bedeutsam, als er dort, die Mägde beim Herd belauschend, die ungarische Volksmusik kennen lernte.[1] Die Sehnsucht nach Wien, nach den Freunden, trieb ihn im Herbste wieder zurück, und nun wurde das musikfreundliche Haus Fröhlich, wo er eine der Töchter unterrichtete, für ihn der Feuerherd eines begrenzten Lokalruhms. Als sich Vogl endlich Anfang 1821 ermannte, den „Erlkönig“ im Konzert zu singen (wobei er einen großen Erfolg errang) und die Wiener Verleger immer noch zögerten, das Werk, selbst ohne Honorar, zu drucken, da griffen die bei Fröhlichs verkehrenden Freunde des Komponisten, darunter Sonnleithner, Grillparzer u. a., zur Selbsthilfe und ließen die Ballade als op. 1 auf Subskription erscheinen. Auf dieselbe Weise mußten auch die ersten Schubertschen Liederhefte in die

[1] Vergl. *Divertissement à la hongroise* zu 4 Handen, *C dur-Sinfonie* (2. und 3. Satz), A moll-Quartett.

Welt gehen, und sogar dann noch wurde der unerfahrene Komponist von den Verlegern meist schmählich mißachtet oder übervorteilt. Da fertigte ihn Diabelli, wenn er mit einem Manuskript vorsprach, oft ab mit einem: „Heut is nix, Sö kommeten gar zu oft“; da glaubte Schubert, der für den „*Wanderer*“ einen Zwanziger (!) bekommen haben soll,[1] ein gutes Geschäft zu machen, wenn er dem Verlag die Platten seiner Liederhefte um 800 fl. verhandelte; da wagte man, ihm drei Jahre vor seinem Tode „als Anfänger“ bescheidene Honoraransprüche einzureden. Und wie sehr mußte es Schubert verdrießen, als die Verleger gar seine Lieder nicht korrekt, sondern mit allerlei „Verbesserungen“ druckten, sich Änderungen der Melodie, ja der Harmonie erlaubten, und mit Vorliebe die Schnörkel und sonstige „Nüanzen“ beliebter Sänger mit aufnahmen.[2] Die Dichter, die er in dieser Zeit komponiert, sind vorzugsweise die Romantiker, Schlegel, Novalis und der unvermeidliche Freund Mayrhofer.



Lachner Schönstein Vogl, Schubert, Spaun Grillparzer
M. v. Schwind: Schubert-Abend bei Spaun. Bauernfeld

Die hartnäckig fortgesetzten Versuche Schuberts, die einträglichere Laufbahn eines Opernkomponisten einzuschlagen, scheiterten an dem Mangel einer spezifischen Bühnenbegabung seiner Muse.[3] Vergebens komponierte er Opern,

[1] Das Lied trug dem Verleger bis 1861 die Summe von 27 000 fl. ein.

[2] Vergl. Friedländers Revisionsbericht im Supplement der Petersschen Ausgabe.

[3] Zu Schuberts Lebzeiten wurden aufgeführt: 1820 die „*Zwillinge*“ und „*Die Zauberharfe*“; 1823 die Musik zu „*Rosamunde*“ (Text von der Chezy). Nach seinem Tode versuchte man es 1854 [Liszt] zu Weimar mit „*Alfonso und Estrella*“, 1861 zu Frankfurt mit dem „*Häuslichen Krieg*“ (Castelli); zu Wien mit „*Fierabras*“ (Kupelwieser); 1897 ebenda mit „*Der vierjährige Posten*“ (Körner).

Singspiele und Bühnenmusiken von Kotzebue, Körner, Castelli, der Chezy; vergebens schrieben ihm seine Freunde schlechte Texte. Das Wenige, was davon zur Aufführung gelangte, kam über ein fiasco d'éstime kaum heraus. Dies und eine schleichende Krankheit, die ihn 1823 sogar ins Spital zwang, verdüsterte seine harmlose Frohnatur und trieb mehr und mehr den melancholischen Grundzug seines zwiespältigen Wesens hervor. „Ich fühle mich als den unglücklichsten, elendesten Menschen von der Welt," schreibt er, und von „ewig unbegreiflicher Sehnsucht", die ihn drücke. Bei Randhartinger hatte er damals Wilhelm Müllers Gedichte gefunden und im jähen Entbrennen zunächst den Zyklus „*Die schöne Müllerin*" komponiert. Daneben interessierten ihn jetzt Scott, Rückert, Platen und wiederum Goethe. Im übrigen verfloß sein Leben einfach und regelmäßig. Vom frühen Morgen, oft schon im Bette, bis in die ersten Nachmittagstunden komponierte er, den Nachmittag benutzte er zu Spaziergängen in die Natur, der Abend war der Geselligkeit gewidmet. Ab und zu wurde diese Lebensweise im Sommer durch Ausflüge nach Linz, Steyr oder Salzburg (1819, 1823, 1825), oder in die grüne Steiermark unterbrochen. 1824 treffen wir ihn wieder in Zelesz. Ging es besonders schlimm, so bewarb er sich wohl um eine offene Stelle, aber stets erfolglos, so daß ihm die praktische Probe erspart blieb, ob er, der Stimmungsmensch, sich an eine regelmäßige Dienstpflicht gewöhnt hätte. „Mich sollte der Staat erhalten," meinte er in richtiger Einsicht. „Ich bin für nichts als das Komponieren auf die Welt gekommen."

Im Jahre 1826 fing Schubert einen zweiten Liederkreis nach W. Müller, die „*Winterreise*", an, deren in Schmerzen wühlende Klänge ein Abbild des eigenen zerrissenen Inneren waren. Beendet wurde sie erst im Oktober 1827. Ein letzter Sonnenblick in seinem Leben wird ein Ausflug nach Graz, im September dieses Jahres. Die musikliebende Familie von Pachler hatte ihn eingeladen. Er wirkte in einem Wohltätigkeitskonzert als Liedbegleiter mit und machte die Bekanntschaft mit der Poesie des Grazer Dichters Leitner. Als ob er die Hand des Todes fühlte, entfaltet er eine fieberhafte Produktivität.

Heines „*Buch der Lieder*" gibt seiner Phantasie neue Impulse. Und als wäre seit Beethovens Tode ein lähmender Alp von ihm gewichen, wagt er nun einen langgehegten Plan zu verwirklichen und gibt nach dem Beispiel des heimgegangenen Gewaltigen am 26. März 1828 ein Kompositionskonzert, dessen überraschender Ertrag wenigstens die aufgelaufenen Schulden deckt. Er hat Großes im Sinn. Will „nichts mehr von Liedern hören", Opern, große Sinfonien schreiben, und wendet sich Anfang November an Simon Sechter, um bei ihm einen strengen Kursus des Kontrapunktes durchzumachen. Da packt ihn das Nervenfieber. Die feuchte Wohnung, die er bei seinem Bruder auf der Wieden bezogen, hatte ihm den Rest gegeben. Am 19. November erraffte den Zweiunddreißigjährigen, dem auf dem Sterbebett noch „völlig neue Harmonien und Rhythmen durch den Kopf gingen," trotz der treuen Pflege seiner Geschwister der Tod. Die in seinem nicht einmal zu den Be-

gräbniskosten reichenden Nachlaß vorgefundenen Stöße ungedruckter Musikmanuskripte wurden mit — 10 Gulden eingeschätzt.[1]

Schubert war in großer Gesellschaft schüchtern, befangen, liebte „sich zu verstecken“ und machte dann als Mensch leicht einen wenig bedeutenden Eindruck. Schwind meint sogar, er habe „wie ein Fiaker“ ausgesehen. Auf seine Intimen aber wirkte der „behagliche Österreicher“, der „Schwammerl“, wie sie ihn nannten, doch als Persönlichkeit so stark, daß ihre regelmäßigen Zusammenkünfte nach ihm „Schubertiaden“ genannt wurden. Grillparzer hat ihn uns in einem Gedicht als eine durchaus eigene, unabhängige Natur gekennzeichnet („Schubert heiß ich, Schubert bin ich“) und Schindler spricht von einem gewissen Starrsinn, einer Unbeugsamkeit, die sein Fortkommen hinderte. Eine harm- und neidlose Natur, fühlte er sich glücklich in seiner Kunst, beglückt im Kreise guter Freunde. Daß er ein leichtsinniges Genußleben geführt habe, wird schon durch die unglaubliche Menge seiner Werke widerlegt. Seine produktive Kraft war erstaunlich. Er hat nicht nur so liebliche lyrische Blüten wie das „Ständchen“ im Wirtshaus zwischen eifernden Kellnern, Kegelschiebern und Harfenisten aus dem Stegreif auf die Speisekarte improvisiert, er hat auch so große Konzeptionen wie den „Erlkönig“ in einem Zuge hingeschrieben. Aber er hat, wie die vielen doppelten, ja dreifachen und vierfachen Fassungen, in denen Lieder von ihm vorliegen, auch lang und hartnäckig mit seinem Stoffe gerungen.[2] Die Annahme, als seien seine Lieder nur so aus dem Ärmel geschüttelt, nur so aus dem Unbewußten herausgesungen, läßt sich nicht halten. „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden,“ bekennt er. „Jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen.“ Auch Spaun legt Zeugnis ab, daß sein großer Freund seine Lieder „in Schmerzen geboren“ habe. „Wer ihn nur einmal gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nicht vergessen.“ Von der „Winterreise“ meinte er, sie habe ihn „mehr angegriffen, als dies je bei andern Liedern der Fall war.“ Es dünkte ihn auch keineswegs gleichgültig, was er komponierte, wenn er auch manchmal, um den in seiner Brust nach Entladung strebenden musikalischen Reichtum auszulösen, ihn auch über minderwertige Gedichte, namentlich seiner Freunde (Schober und Mayrhofer) ergoß. Aber die Anregungskraft einer echten Dichtung empfand er, wie wenige. „Ja, das ist halt ein gutes Gedicht“, sagte er zu Hüttenbrenner, wenn dieser seine neuen Lieder lobte, „da fällt einem sogleich was Gescheites ein, die Melodien strömen herzu, daß es eine wahre Freude ist. Bei einem schlechten Gedicht geht nichts vom Fleck, man martert

---

[1] Da war der Verlag Haslinger doch nobler, denn als Franz Lachner mit dem Manuskript der „Winterreise“ zu ihm kam, um es zu verkaufen, damit man dem todkranken Autor Arzneien kaufen könne, bezahlte er für jedes Lied — einen Gulden. Die letzten Lieder des hingegangenen „edlen Musenlieblings“ veröffentlichte er unter dem Titel „*Schwanengesang*“.

[2] Vergl. Heuberger, Aus F. Schuberts Werkstatt (Beil. d. Allg. Ztg. 25. Juni 1895).

sich dabei, und es kommt nichts heraus als trocknes Zeug." Es war jedenfalls eine Bitternis für ihn, daß Goethe, nachdem schon die Freunde einige Jahre vorher die Aufmerksamkeit des Weimarer Olympiers vergebens auf Schubert zu lenken versucht hatten, einen 1825 an ihn gerichteten Brief des Komponisten, worin er bat, ihm ein Liederheft widmen zu dürfen, nicht einmal einer Antwort für wert hielt.

Schubert ist der erste Großmeister des einstimmigen Liedes zum Klavier, aber er ist nicht, wie man lange gemeint hat, sein Schöpfer.[1] Zumsteeg, Reichardt, Mozart, Beethoven haben ihm vorgearbeitet und den Weg gewiesen. Aber die beiden erstgenannten Musiker verblaßten gegen die strotzende Fülle und Farbenpracht Schuberts und die Klassiker hatten nur gleichsam im Nebenamt Lieder geschrieben. Schubert hingegen schuf als Genie so Vieles und Bedeutendes in dieser Gattung, welche bisher nur dem Hausbedarf gedient hatte und auf welche die öffentliche Musikpflege seiner Zeit gar nicht eingerichtet war, daß man sich genötigt sah, dafür Platz zu schaffen. Der Kunstgesang wurde vor neue Aufgaben gestellt. Stärker als bei seinen Vorgängern genoß man bei ihm die innige Vermählung von Musik und Poesie. „Er ließ die Dichtkunst tönen und reden die Musik." (Grillparzer.) Der Genius der deutschen Sprache webt mit am Tongewande, bestimmt den Ausdruck. Das war mehr als korrekte Deklamation,[2] das war ein Verstärken des dichterischen Ausdrucks durch eine warmblütige Musik, eine Wiedergabe oft seiner feinsten Abschattungen, eine Offenbarung dessen, was hinter den Worten steckt. Er brachte Schubert zu einer neuen, weit weg vom Instrumentalen führenden, aus der Sprache quellenden Melodik (Sprachgesang), wie ihn das Anschmiegen an die poetische Form zu verblüffend genialen musikalischen Formgebungen führte. Er suchte das Neue nicht tendenziös, aber er fand es. Es erwuchs ihm aus der Sache, aus der besonderen Beschaffenheit der Dichtung. Darum herrscht in den Schubertschen Gesängen die größte Mannigfaltigkeit. Bald sind es einfache Strophenlieder, wo der Sänger die Melodie dem verschiedenen Inhalt der Strophen durch den Vortrag anpaßt. Bald bringt der Komponist die Anpassung durch charakteristische Variation des Klavierparts selbst zuwege. Bald bietet er „lyrische Rezitative" von zwingender Psychologik des Ausdrucks; bald wird er dem Schwellen und Sinken der Gefühlswellen durch die Abwandlung eines Grundmotivs gerecht. Bald haben wir durchkomponierte Balladen und frei gegliederte Rhapsodien vor uns, und am genialsten ist er wohl in jenen Stücken, wo das Klavier die Milieu-, die Hintergrundschilderung übernimmt, ähnlich wie das Wagnersche Orchester. Mit Recht hat Liszt betont, daß die Errungenschaften Schuberts der dramatischen Musik

[1] Vergl. Curzon, Les Lieder de F. Schubert (Paris 1899) mit chronologischem Verzeichnis. Scheibler, „Fr. Schuberts Lieder ... mit Texten nach Schiller" („Die Rheinlande" 1905); Derselbe, Die Textdichter von Schuberts Liedern M. VI (1907).

[2] Wir wissen, daß er mit Umlauf viel über die Deklamation der Worte in seinen Liedern stritt und dabei von großer Hartnäckigkeit war, sich selten zur Änderung seines Konzeptes bewegen ließ.

zugute gekommen sind. Gesang und Instrument bilden bei ihm zwei innigst verbundene, ineinandergreifende Faktoren, und diese untrennbare Einheit war es, was schon die Zeitgenossen so ergriff, besonders wenn Schubert seinen Freund Vogl begleitete.

Eine eigentliche Entwicklung war bei der ganzen vom Schablonisieren so weit entfernten Schaffensweise des Künstlers wohl ausgeschlossen. Man kann allerdings gewisse Perioden abgrenzen, die sich durch den fortschreitenden Reifungsprozeß, durch die wechselnde Wahl der Dichter ergeben: etwa die Lehrjahre, bis zum Herbst 1816, die Meisterjahre bis gegen Ende 1825 und den „letzten Schubert". Ja man hat selbst innerhalb dieser Zeiträume Abschnitte eines leidenschaftlichen und eines intimeren Schaffens unterschieden. Aber einige seiner genialsten Würfe, wie „*Gretchen am Spinnrad*", „*Erlkönig*" reichen bis in seine Frühzeit zurück, die „*Gruppe aus dem Tartarus*", „*An Schwager Kronos*" und „*Prometheus*" stehen zu Beginn der Meisterzeit; Lieder, die gewissermaßen Hugo Wolf vorwegnehmen, wie „*Geheimes*", „*Die Liebe hat gelogen*", „*Du liebst mich nicht*", „*Daß sie hier gewesen*", gehören meist noch der mittleren Periode, wogegen in der letzten Zeit manche Gesänge von stark volkstümlicher Prägung wie „*Der Lindenbaum*", „*Am Meer*", das „*Ständchen*", der „*Kreuzzug*" neben den kunstmäßigen Gebilden auftauchen. Höchstens, daß man von einem Zurücktreten der balladenartigen Schöpfungen reden könnte. Je nachdem er mehr mit Vogl oder Schönstein verkehrt, tritt die dramatische Charakteristik oder der lyrische Gefühlserguß in seinen Liedern stärker oder schwächer hervor. So ist der nachweisbare Fortschritt mehr ein artistischer als ein prinzipieller, wie er sich aus der Verfeinerung des technischen Könnens und aus der zunehmenden seelischen Reife fast von selbst ergibt.

Wenn Schubert seinen Ruhm auch dem Liede verdankt, so ist er doch auch als Instrumentalkomponist bedeutend. Zu seinen Lebzeiten verschwand er freilich neben dem Koloß Beethoven und zweifelte oft selbst, ob man „nach Beethoven noch etwas machen könne". Heute bestreitet ihm niemand den Rang unmittelbar nach seinem großen Vorbilde. Weit entfernt von der Großzügigkeit, der Prägnanz, der Konzentration, der inneren Logik und Organik Beethovens, gibt er aus reicher Phantasie mit vollen Händen blühende Musik von romantischem Farbenschiller. Das aphoristische, lieber mit neuen Einfällen überraschende, als die früheren ausschöpfende Naturell des Österreichers gibt sich da kund. Er steht nicht über dem Stoff, sondern dieser „hat" ihn, er läßt in „himmlischen Längen" seinem Mitteilungstrieb die Zügel schießen, aber er entschädigt für die lockere Fügung des Aufbaus durch die Schönheit des verschwenderisch aufgebotenen Gedanken-Materials. Von den acht Sinfonien[1], die er schrieb, haben sich zwei, die unvollendete *h moll* (1822) und die große *C dur* (1828) neben jenen Beethovens behauptet. Schubert hat keine Aufführung erlebt und sie sind erst ziemlich spät nach seinem Tode bekannt

[1] Eine Sinfonie in c moll ist als *tragische Sinfonie* bezeichnet.

geworden. Die lebensfrohe C dur mußte Schumann 1838 bei seinem Wiener Aufenthalt entdecken, die elegische h moll kam gar erst 1865 ans Licht. Auf die Kammermusik wurde Schubert schon frühzeitig durch die Pflege dieser Gattung im Elternhause hingelenkt, doch stehen seine zahlreichen älteren Versuche noch zu sehr im Banne Mozarts. 1824, aus dem auch das Oktett stammt, ist Schuberts Streichquartett-Jahr. Da entstanden die Quatuor in *a moll* (op. 29) und *d moll*, worin sich ebenso wie in dem sechs Jahre jüngeren *Forellenquintett* (mit Klavier) die Neigung zeigt, Melodien aus anderen seiner Werke zu verarbeiten.[1] Es folgt das Streichquartett in *G*, das *Trio*paar in *B* und *Es* und 1828 das herrliche *Streichquintett in C*.

Auch Schuberts Klaviermusik steht kongenial, aber mit durchaus individueller Note neben jener Beethovens, besonders in seinen drei letzten großen Sonaten. Man vergleiche etwa den langsamen Satz der B dur- mit jenem der Hammerklavier-Sonate. Aber der echteste Schubert spricht doch aus jenen kleineren lyrischen Klavierstücken, die er als *Impromptus* oder *Moments musicaux*[2], welche an Beethovens Bagatellen anknüpfend, das im 19. Jahrhundert so beliebte Genrestück oder Lied ohne Worte inaugurieren. Obwohl er rein intuitiv die klavieristische Technik vielfach bereichert und namentlich in der Erfindung neuer Klangfarbenwirkungen genial war, hat er Virtuosenmusik nicht gemacht. Selbst in seiner „*Wanderer-Phantasie*" ist der virtuose Einschlag bescheiden. Wohl aber künstlerisch veredelte Haus- und — Wirtshausmusik, wozu vor allem seine Tänze und Märsche gehören. So wie es Beethoven gelegentlich nicht verschmähte, in seinen Mödlinger Tänzen sich in den Dienst der Volksmusik zu stellen, so sind Schuberts *Ländler* und *Deutsche* Fixierungen seines Stegreifspiels, das er bei den Tanzunterhaltungen und Kneipabenden seines Freundeskreises zum besten gab. In diesen Rhythmen und Melodien ist Österreich. Auch die vielen Kompositionen für *Klavier zu vier Händen*, die noch heute den Grundstock dieser Originalliteratur bilden (darunter die *f moll-Phantasie*, das *Grand Duo*) sind Gelegenheitswerke und verdanken ihre Entstehung dem zufälligen Umstand, daß Schubert irgend einen ihm sympathischen Partner zum Vierhändigspielen fand.

Auch Schuberts Schaffen für Chöre muß hier noch gewürdigt werden. Er ist einer der Klassiker und Begründer der *Männerchor*-Literatur. Manche seiner einschlägigen Werke, z. B. op. 11 sind mit Begleitung des Klaviers oder der Gitarre erschienen, je nachdem sie in einem Saal oder im Freien gesungen werden sollten und eigentlich mehr für Quartett als großen Chor gedacht. Andere, wirkliche Chöre erfordern Hornquartett oder kleine Orchester zur Begleitung, wie der „*Nachtgesang*", „*Gondelfahrer*" und die bedeutendste, von ihm viermal umgearbeitete einschlägige Komposition, der „*Gesang der Geister über den Wassern*". Auch die Frauenchöre hat er beschenkt („*Ständchen*" mit Altsolo, „*Coronah*", „*23. Psalm*", „*Gott in der*

[1] Im Andante des a moll-Quartetts ein Thema aus „Rosamunde", im d moll-Quartett das Lied „Der Tod und das Mädchen", im Klavierquintett die Melodie des Liedes „Die Forelle".

[2] Schubert schreibt in seiner geringen Kenntnis des Französischen irrigerweise „*musicals*".

Natur“), die gemischten Chöre mit „*Mirjams Siegesgesang*“ und dem Oratorium „*Lazarus*“. Für die Lichtenthaler Kirche schrieb er sechs, mit Instrumenten begleitete, lateinische *Messen*, die im gemütlichen Stile der Wiener Klassiker gehalten sind, doch nimmt schon die fünfte in *As* stellenweise einen höheren Flug und seine letzte Arbeit, die von einer leidenschaftlichen Gottesverehrung erregte Messe in *Es* zeigt, bis zu welcher Höhe Schubert reichte, als ihm das Schicksal den Lebensfaden vorzeitig abschnitt. Eine freundliche „*Deutsche Messe*“ widmete er 1827 dem Polytechnikum.

Schubert hat auf die Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert eingewirkt wie neben Beethoven nur noch Weber. Gewiß, er war kein Polyphoniker, und die Fachgenossen hätten den Mann, der alles „vom lieben Gott gelernt“, gern über die Achsel angesehen. Aber außer seinem unerschöpflichen melodischen Springquell gebot dieser „Naturmusiker“ auch über einen tiefen Born der Harmonie, der viel ergiebiger war als jener Beethovens und aus dem die romantische und neudeutsche Musik später mit vollen Eimern geschöpft hat. Man sehe da nicht bloß auf manche wunderbare und kühne Akkorde und Übergänge, verblüffende enharmonische Verwechslungen, Terzrückungen, Versetzungen in die Tonarten der Untersekunde, Alterierungen usw., wie sie ihm das Streben nach Charakteristik und Überraschungen eingab, sondern auch wie er Urphänomene der Musik, die Wiederbringung eines Themas aus Dur in Moll oder umgekehrt in so reizender Weise zu verwenden weiß, als höre man sie zum ersten Male. Das Ausdrucksbedürfnis bestimmte seine Harmonik, und nicht um die Zeitgenossen zu ärgern, die in seiner Musik vielfach nur „wüste Modulationen ohne Sinn, Ordnung und Zweck“ erblickten, konnte er, wenn die Sache es wollte, ein Lied in Es dur beginnen, um in fis moll zu enden („Auf der Donau“). Jedes umstürzende Genie ist in gewissem Sinne Dilettant, und Schuberts Komponieren war eben nicht angewandter „Brauch der Schul“, sondern Intuition, freies Walten der Phantasie. „O Phantasie! Du höchstes Kleinod des Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken, o bleibe noch bei uns!“ lesen wir in Schuberts Tagebuch von 1824. Sein Gebet ist erhört worden. Bis ans Ende ist ihm die Phantasie in höchster Fülle treu geblieben und hat dieses stille, arme Musikantenleben mit ihrem goldigsten Scheine gesegnet und verklärt.

Vorläufer und Propheten der Romantik.

Beethoven und Schubert stehen bereits, ohne sich dessen bewußt zu sein, unter dem Einfluß der mächtigen Geistesbewegung, die Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfaßte, der Romantik. Als ihre Anreger und Vorläufer auf musikalischem Boden ragen da namentlich drei Männer hervor: Abt Vogler, Ludwig Spohr und E. T. A. Hoffmann.

Abt Georg Vogler aus Würzburg hatte seine ersten Sporen als Komponist bereits zu Mannheim verdient, als er in den siebziger Jahren nach Italien ging, um bei Martini in Bologna und Valotti in Padua Theorie zu studieren. Bereiste dann Europa, lebte in den achtziger Jahren in Schweden, ließ sich auf dem von Kunz in Prag erfundenen Orchestrion, einer Verbindung von Klavier und Orgel, hören, hielt Vorlesungen und siedelte sich 1807 als Hofkapellmeister in Darmstadt an, wo er nach siebenjähriger Tätigkeit starb. Mozart nannte ihn zwar einen Charlatan, und er verstand es in der Tat, sich in Szene zu setzen. Aber dabei war er jedenfalls ein geistreicher, anregender Mann, mit einem merkwürdigen Ahnungsvermögen für die Fermente der Zukunftsentwicklung begabt. Er sammelte auf seinen Reisen Nationalmelodien, er pflegte das Melodram, er experimentierte in Klangfarbenerfindungen, er schrieb Programm-Konzerte für die Orgel, z. B. „*Der Tod des Herzogs Leopold*“, „*Eine Spazierfahrt auf dem Rhein*“, „*Eine Seeschlacht*“, die „*Belagerung von Gibraltar*“, „*Das jüngste Gericht*“, er glaubte den Tonsatz Bachscher Choräle verbessern zu können, er verdeutschte die musikalischen Fremdwörter. Von seinen Schülern vergöttert, von vielen Musikern angefeindet, hat Vogler jedenfalls den Ruhm eines glänzenden Orgelspielers und vorzüglichen Lehrers hinterlassen.



Abt Georg Joseph Vogler (1749–1814).

In Mozarts „Zauberflöte“ war der Ton der Märchenoper so bezaubernd angeschlagen worden, daß sie im deutschen Komponistenwalde überall ein sympathisches Echo weckte. So wurde sie ein Vorklang der Romantik. Der Übergang von der Mozartschen zur romantischen Oper vollzieht sich dann in den dramatischen Werken des großen Violinspielers Louis Spohr[1], der schon in Gotha, Wien und Frankfurt auch als Theaterkapellmeister gewirkt hatte, bevor er sich 1822 bis an sein Lebensende an Kassel fesseln ließ. Schon die Titel: „*Alruna*“ (1808), „*Faust*“ (1816), „*Zemire und Azor*“, „*Jessonda*“ (1823)[2], der „*Berggeist*“ (1825), „*Die Kreuzfahrer*“ (1845) bezeugen eine Hinwendung zu Sage, Märchen und Mittelalter. Neben dem Orientalischen tritt das Deutsche in den Gesichtskreis. Auch der Überschwang eines etwas weichlichen, sentimentalen Empfindens, die Neigung zur Programm-Musik[3] und Tonmalerei, die Vorliebe für den verminderten Septakkord und für chromatische Fortschreitungen ordnen Spohr den Romantikern bei, mit deren formalen Freiheiten und volkstümlichen Tendenzen er sonst nicht sympathisierte. Webers „Freischütz“ erschien ihm trivial und dilettantisch,



Louis Spohr (1784–1859).

Beethoven in seiner letzten Periode monströs. Diesen Zeitgenossen gegenüber stellte er sich streng auf den Mozartschen Standpunkt. Aber wie er in der Oper die Erinnerungskraft wiederkehrender Motive zu nutzen verstand, so zeigte er sich als Instrumentator durch koloristische Wirkungen (geteilte Celli u. dergl.) als Pionier der Zukunft. Seine Oratorien[4] knüpfen an Haydn an. Als berühmter Meister einer deutschen Violinistenschule hatte er in den Kompositionen für sein Instrument seine besondere, durch Reichtum an Trillerchen und Fiorituren gekennzeichnete Manier ausgebildet, die auch auf seinen Gesangstil nicht ohne Einfluß blieb. Seit den dreißiger Jahren wurde er fortschritt-

[1] Seine „Selbstbiographie“ erschien 1860/1 in zwei Bänden. Vergl. noch: Schletterer, L. Spohr (Leipzig 1881) und Werkverzeichnis (ebenda 1881).

[2] Die erste durchkomponierte deutsche Oper.

[3] Dazu gehört auch die Ouvertüre seines „Faust“.

[4] „*Das jüngste Gericht*“, „*Des Heilands letzte Stunden*“, „*Der Fall Babylons*“.

lichen Ideen wieder zugänglicher. Von seinen neun Sinfonien sind vier auf Grund eines Programms geschrieben: „*Die Weihe der Töne*“, die „*Historische Sinfonie*“ (jeder Satz im Stile eines andern Meisters), „*Irdisches und Göttliches*“ (für zwei Orchester), „*Die Jahreszeiten*“. Zu ihrer Zeit als klassisch verehrt, sind Spohrs technisch meisterhafte Kompositionen jetzt einer Unterschätzung verfallen, an der außer der Manier auch ein Mangel an Straffheit, Kontrast und Steigerung schuld ist. Von den Geigern werden seine *Konzerte* No. 7–9 (e moll, A dur „*in Form einer Gesangszene*“ und d moll), sowie seine Duette noch immer gespielt; in der Kammermusik geht das Genre des Doppelquartetts und der Sonaten für Geige und Harfe (seine erste Frau war eine Meisterin des Harfenspiels) auf ihn zurück.



Bernhard Molique (1802–1869).

Spohr war auf der Violine Schüler des Mannheimers Franz Eck; später hat auch Rode auf ihn eingewirkt. Virtuosenfahrten machten ihn in Deutschland und England hochberühmt, wogegen er in Paris abfiel. In Kassel ansässig, wurde Spohr dann der Begründer einer deutschen Geigerschule, welche die technische Fertigkeit dem Ausdruck unterordnete und einen vollen, markigen Ton, bei langatmiger Bogenführung erstrebte.[1] Gegen zweihundert Schüler hat er persönlich unterwiesen, darunter Ries, Karl Müller, Ferdinand David, Kömpel, Jean Joseph Bott, K. L. Bargheer.

Aber nicht nur als schöpferischer Künstler, auch als Persönlichkeit und Charakter hat Spohr in der Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Stellung eingenommen. Mit seiner Hünengestalt, zu welcher die Weichheit seines musikalischen Empfindens merkwürdig kontrastierte, galt er so recht als Repräsentant des Germanentums, wie ihm denn auch ein reges deutsches Empfinden zeitlebens eignete, desgleichen ein sehr starkes Gefühl für die Würde des Tonkünstlers, dessen soziales Ansehen er durch sein festes Auftreten hob. So brach er 1820 in London mit der Sitte, daß die Künstler bei den Soireen der Großen in einem besonderen Raum von den übrigen Gästen separiert wurden. Im übrigen zeigte sein Wesen seltsame Gegensätze: der riesige Mann mit der weichen lyrischen Seele; der national gesinnte Deutsche, der als aristokratische Natur alles Volkstümliche mißachtete! Für Richard Wagners Anfänge zeigte Spohr noch als Greis reges Interesse und komponierte, vom „Fliegenden Holländer“ angeregt, seine „Kreuzfahrer“ in

[1] Seine Violinschule erschien 1831.

der ausgesprochenen Absicht, ein musikalisches Drama zu schaffen, worin Wort und Ton sich innig verschmelzen und keine Note zu viel, keine Textwiederholung, Koloratur usw. vorkommen. Er war auch Manns genug, die Aufführung des „Tannhäuser“ in Kassel durchzusetzen, obwohl der Kurfürst von Hessen vor Zorn ins Orchester spuckte, als die Ouvertüre begann. Infolge solcher Konflikte wurde er schließlich gewaltsam pensioniert. Die Verehrung der ganzen deutschen und englischen Musikwelt mußte ihn für manche Kränkung im Amt entschädigen.

Hervorragende deutsche Geiger neben Spohr waren: in Wien Joseph Mayseder (1789—63), Joseph Böhm (1795—1876) und Georg Hellmesberger (1800—73), der Stammvater zweier Geigergenerationen; dann der stets auf Reisen befindliche Heinrich Wilhelm Ernst (1815—65); in Stuttgart der aus französischer Schule hervorgegangene Bernhard Molique (1802—69); in Prag Fr. W. Pixis (1786—1842) u. a.

Die Brücke von der literarischen zur musikalischen Romantik hat dann E. T. A. Hoffmann[1] geschlagen. Das Wort romantisch bedeutete ursprünglich „romanhaft“ oder „phantastisch“, eh' es zur Kennmarke einer Kunstpartei erhoben wurde, die sich in Gegensatz stellte zu den in der Vergötterung der Antike aufgehenden „Klassizisten“. Romantisch galt schließlich als gleichbedeutend mit poetisch; klassizistisch so viel wie schablonenhaft, steif pathetisch, und es ist kein Zufall, daß die Romantiker in der Poesie Goethe, in der Musik Beethoven als Großmeister verehrten, obwohl beide außerhalb der Partei standen, auch nur mit einem Teil ihres Wesens und absichtslos der Romantik zuneigten. Galt zur klassischen Zeit Antike, Formenstrenge, Moralität, Sonderung der Künste, Kosmopolitismus, so erhoben die Romantiker das Mittelalter, die Phantastik, die Religion, die Mischkünste, die Volkstümlichkeit auf den Thron. Die Einseitigkeit der Antike sollte durch die Universalität des Weltbildes überwunden werden. Der ins Abstrakte sich verlierende Menschheitsgedanke durch die Erfassung der Volksindividualität, durch den Nationalismus vertieft werden. Sagen, Märchen, Volksüberlieferungen, das Reich des Wunderbaren, trat an Stelle der antiken Mythologie und der mythologischen Allegorie.



E. T. A. Hoffmann (1776–1822).

Anstatt der kalten Formen der Klassik wollte man „die unendliche Fülle des farbigen und bewegten Lebens“ suchen, und wenn die voraus-

[1] Ellinger, E. T. A. Hoffmann, Sein Leben und seine Werke (Leipzig 1894) und E. T. A. Hoffmann, Musikal. Schriften (Köln). — Hans v. Müller. Das Kreislerbuch (Leipzig 1903).

gehende Epoche das Recht der Leidenschaft verfochten und die gedankliche Klarheit erstrebt hatte, so war die Romantik eine Apotheose der Sehnsucht, ein Appell an „der dunklen Gefühle Gewalt“. Darum erschien jetzt die Musik als die romantischeste aller Künste. W. H. Wackenroders „Herzensergießungen“ wählen den Musikus „Joseph Berglinger“ zum Helden, Tieck, die beiden Schlegel, Novalis, Eichendorff singen und sagen begeistert das Lob der Tonkunst, der bei ihnen der erste Rang unter ihren Schwestern zugesprochen wird. Zu diesen dilettantischen Schwärmern gesellte sich nun in dem Königsberger Ernst Theodor Amadeus[1] Hoffmann, eine überaus vielseitige, auch musikalisch tüchtig geschulte Persönlichkeit, die ebenso als Justizbeamter, Schriftsteller und Maler große Talente gezeigt hat, aber dabei auch zu einem sicheren musikalischen Urteil befähigt erschien. Als Assessor in Posen wird er wegen seiner köstlichen Karikaturen auf höhere Amtspersonen strafweise ins tiefste Polen versetzt. Als ihn der Zusammenbruch der preußischen Herrschaft 1806 brotlos macht, sattelt er zur Kapellmeisterei um (Bamberg, Leipzig) und kehrt erst nach der Schlacht bei Leipzig wieder in den Staatsdienst zurück. Der kleine, magere, bewegliche Mann mit den unheimlichen Funkelaugen, der seine Zechkumpane in der Lutterschen Weinstube zu Berlin mit seinem sprühenden Geist ganze Nächte hindurch wach erhielt, war dabei ein überaus fleißiger Beamter. Er starb 1822 als Kammergerichtsrat an der Rückenmarksschwindsucht. In der Gestalt des halbverrückten Kapellmeisters Kreisler hat Hoffmann ein gut Teil seines eigenen Wesens niedergelegt. Er hat, was die älteren Romantiker bloß ahnten, die besondere Stellung der Tonkunst zur Romantik zuerst scharf erkannt und begründet, hat das Romantische bei Bach und Mozart betont und in vortrefflichen Artikeln auf Beethoven als den Großmeister der Epoche hingewiesen. Er erklärte die Musik als die romantischeste aller Künste. „Geht denn nicht sowie der Geist des Tones auch der Geist der Musik durch die ganze Natur? Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen ...“ 1813 vollendete Hoffmann seine singspielmäßige Oper „*Undine*“ (nach Fouqué), die drei Jahre später zur Aufführung im Berliner Schauspielhause kam. Mit großem Erfolg, dem der Brand des Theaters unglücklicherweise ein Ziel setzte.[2] C. M. v. Weber schrieb eine überaus anerkennende Besprechung des Werkes, das ihn namentlich durch die musikalische Charakteristik der Geisterwelt anregte. Und ein großer Anreger ist Hoffmann der Musiker denn auch vor allem gewesen. Man lese in den Serapionsbrüdern das Dialog-Kapitel „Der Dichter und der Komponist“, worin die Frage, ob der Opernkomponist nicht am besten sein eigener Dichter sein solle, erörtert wird. „Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die

[1] So nannte er sich (statt Wilhelm) zu Mozarts Ehren.

[2] Lange war die irrige Meinung verbreitet, daß die Partitur damals zugrunde gegangen sei. Es verbrannten aber nur die von Hoffmann und Schinkel entworfenen Dekorationen. Eine Aufführung im großen Opernhause aber lehnte der Komponist ab. Den Klavierauszug hat jetzt H. Pfitzner herausgegeben.

zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als Erzeugnis derselben entspringt .... Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause." Aber die Geister und Wunder tun's nicht allein. „Es ist die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muß." Er weist auf „den herrlichen Gozzi" als eine Fundgrube für Opernstoffe hin, er nennt es „das Geheimnis der Tonkunst, daß sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet," er weist auf die „wahre", d. h. durchkomponierte Oper des „Ritters Gluck" hin und beklagt, daß unsere besten deutschen bloß Schauspiel mit Gesang seien ... Er selbst ist nicht dazu gelangt, diese Gedanken schöpferisch zu verwirklichen. Aber im selben Jahre, da Hoffmann sie niederschrieb, wurde — Richard Wagner geboren.

Der Kampf der romantischen und italienischen Oper.

In seiner oben erwähnten Rezension der Hoffmannschen „Undine" hatte Weber gerühmt, das sei „eine Oper, wie sie der Deutsche will, ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benützten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und gewissermaßen untergehend eine neue Welt bilden." Diesem Ideale einer deutschen Nationaloper, die, über Gluck hinausgehend, auf die Vereinigung der Schwesterkünste hinstrebte, war fortan Webers oberste Lebensaufgabe.

Carl Maria von Weber[1] war zu Eutin (Holsteinsche Schweiz) geboren, aber seine Familie stammte aus Österreich. Von seinem Vater, einem ehemaligen Offizier, der Theaterdirektor geworden war, hatte er die Neigung zur Bühne geerbt. Ein unstetes, oft abenteuerliches Wanderleben führte ihn durch ganz Deutschland. In Salzburg wurde Michael Haydn, in Wien der Abt Vogler sein Lehrer. Wohin er kam, gab's An- und Aufregung. In München beteiligte er sich mit seinem Vater in Verbindung mit Senefelder an der Verbesserung des Noten-Steindrucks. In Freiberg schrieb er ein Singspiel *„Das Waldmädchen"* (1800), in Salzburg *„Peter Schmoll"* (1803), eine Oper ohne Violinen, mit Bassethorn und Flauti dolci instrumentiert, die aber trotzdem bei der Premiere in Augsburg durchfiel. In Breslau reformierte er als Theaterkapellmeister die Aufstellung des Orchesters, führte die geteilten Proben ein und leitete vom Dirigentenpult nicht nur die Musik, sondern auch die Szene. In Stuttgart, wo ihn der Herzog Ludwig von Württemberg zu seinem Privatsekretär machte, schloß sein lustiges Leben bei Liederspiel und Becherklang durch die Schuld des leichtsinnigen Vaters mit Landesverweisung, und diese Katastrophe gab seiner grundguten Natur den Anstoß zu völliger

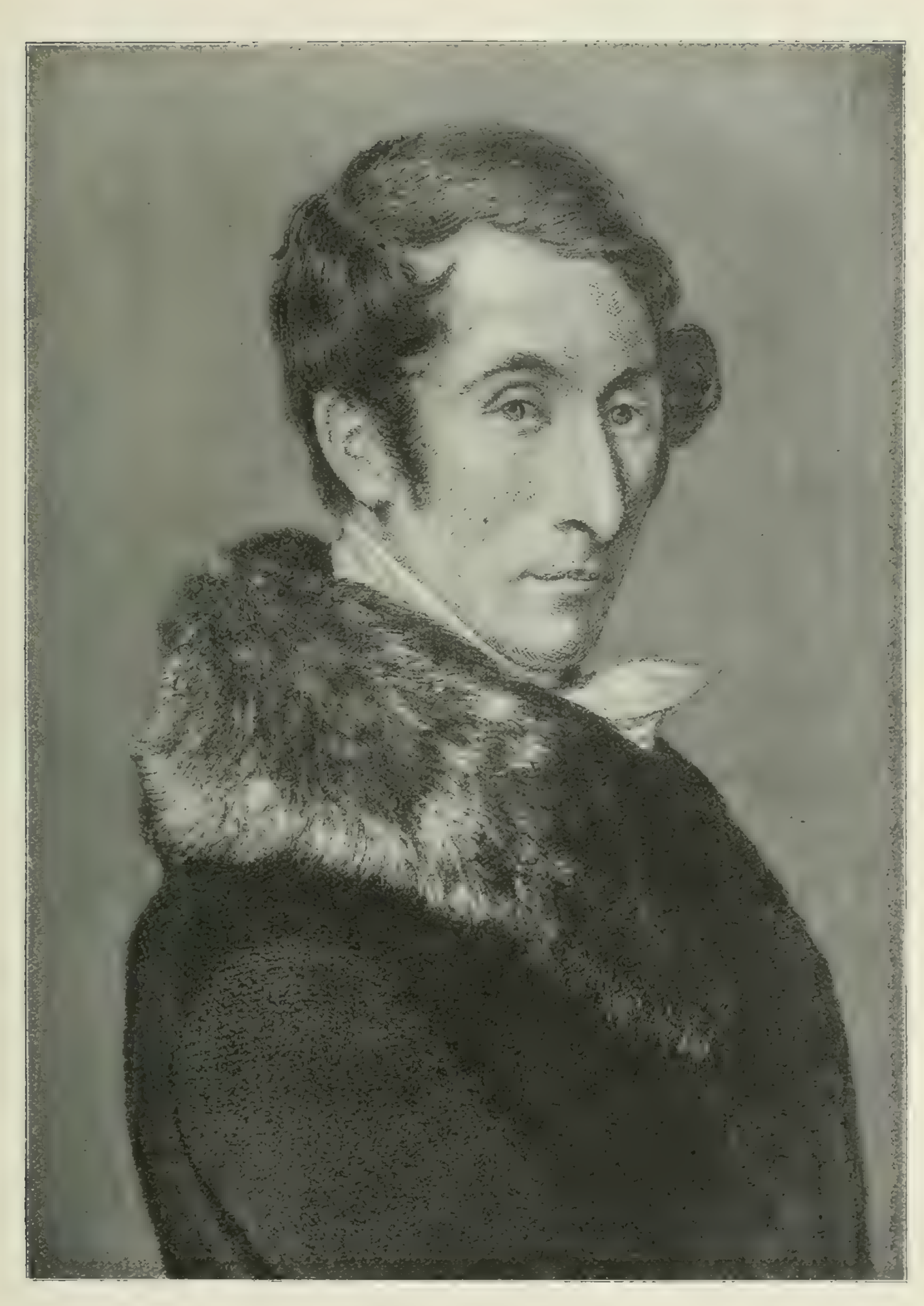
[1] M. v. Weber: C. M. v. Weber, ein Lebensbild, 3 Bde. (1866 8). — Jähns: C. M. v. Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis (1871). — G. Kaiser, Beiträge zu einer Charakteristik Webers als Musikschriftstellers (Berlin 1910). — C. M. v. Weber, Sämtl. Schriften, hrsg. v. G. Kaiser (Berlin 1908). — C. M. v. Weber, Reisebriefe an seine Gattin Caroline (1886).

Umkehr. Er ging nach Darmstadt, zu seinem früheren Lehrer Vogler, begann unter dessen Aufsicht neuerdings ernste Studien und wurde der Mittelpunkt des „Harmonischen Vereins“, eines Bundes junger Künstler (Gänsbacher, Meyerbeer, Gottfried Weber, Dusch), der ihm zu ästhetischer Schriftstellerei Anlaß gab. Zur beabsichtigten Gründung einer „Zeitung für die musikalische Welt“ kam es allerdings nicht, doch besorgten die Freunde den Vereinszweck, „das Gute zu erheben“ und „besonders auf junge Talente (d. h. vor allem die Mitglieder des Vereins) Rücksicht zu nehmen“ als Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften. Auch arbeitete er sein „Waldmädchen“ zur „*Silvana*“ um und komponierte den komischen Einakter „*Abu Hassan*“. Gleichzeitig reiste er als Klavier-Virtuose.



Carl Maria von Webers Geburtshaus in Eutin.

In Berlin endlich trat er in Beziehung zu den romantischen Dichtern und lernte in der von Zelter begründeten „Liedertafel“ die Wirkung des Männergesanges kennen. Die patriotische Begeisterung der Freiheits-Kriege ergriff ihn, so daß er Soldatenlieder komponierte und sie der Wache am Brandenburger Tor selbst einübte. Seine Chöre („*Schwertlied*“, „*Lützows wilde Jagd*“, „*Gebet vor der Schlacht*“) machten ihn rasch populär. Inzwischen hatte man ihn nach Prag, wo die italienische Oper kurz zuvor durch die deutsche ersetzt worden war, zur Reorganisation des Theaters berufen. Da wollte er denn durch Vorführung guter Werke (Mozart, Méhul, Beethoven, Cherubini, Spontini) das Publikum erziehen; da suchte er ihm neue Erscheinungen (Spohrs „Faust“) durch einführende Artikel nahe zu bringen; da war er wieder Kapellmeister und Regisseur in einer Person, der den Gedanken einer deutschen, auf das Zusammenwirken der Künste gegründeten Nationaloper aussprach. Leider begegneten seine Bestrebungen einer lähmenden Lauheit des Publikums und die einem verknöcherten Mozartkult ergebenen musikalischen Bonzen der Stadt waren ihm wenig geneigt. Als darum der König von Sachsen, dem Zeitgeist Rechnung tragend, neben der italienischen Oper eine deutsche einzurichten beschloß, konnte die Dirigentenwahl freilich



Carl Maria von Weber.

keine geeignetere Persönlichkeit treffen als Weber. In einer Proklamation „an die kunstliebenden Bewohner Dresdens“ legte er 1817 die Ziele seiner künstlerischen Bestrebungen dar: „Die Italiener und Franzosen haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzüglichste aller Übrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen; aber er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Menschen abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen.“ Trotz der Kabalen des für die Italiener eingenommenen Hofes brachte Weber die Leistungen des deutschen Repertoires auf eine hohe Stufe. Und im *„Freischütz“* schuf er das erste dauernde Meisterstück einer deutschen romantischen Oper.



Gaspar Spontini (1774—1851).

Die Erstaufführung fand am 21. Juni 1821 in Berlin zur Eröffnung des neuerbauten K. Schauspielhauses statt, wo kurz zuvor auch Webers Bühnenmusik zu *„Preziosa“* gespielt worden war. Es herrschte Kampfesstimmung. Nach der Schlacht bei Jena war die italienische Oper in der preußischen Hauptstadt aufgegeben worden, aber nun stand seit Jahresfrist an der Spitze des Berliner Musikwesens der stolze Maestro Gasparo Spontini.[1] Dieser, ursprünglich von der Neapolitanischen Schule ausgegangen, hatte sich in Paris unter dem Eindruck der aulidischen Iphigenie zu Gluck bekehrt, und in drei Werken (*„Vestalin“* 1805, *„Ferdinand Cortez“* 1809 und *„Olympia“*) sein Vorbild ins Grandiose und Pomphafte erweitert. In ihnen lebt der kriegerische Cäsarengeist des ersten Kaiserreiches, aber Napoleons Fall entzog seiner Kunst in Frankreich die Resonanz. Da berief ihn 1820 der König Friedrich Wilhelm III., trotz des Abmahnens seines Intendanten v. Brühl, als Generalmusikdirektor nach Berlin. Spontinis Feldherrngenie brachte Aufführungen von einer bis dahin unbekannten Präzision zuwege, alles, die Nuancen der Musik, ihre Übereinstimmung mit der szenischen Bewegung, war in peinlichster Weise ausgeprobt, so daß die Gesamtwirkung geradezu überwältigte. Am liebsten dirigierte er Gluck, „Don Juan“ und natürlich seine eigenen Werke. Der großartig inszenierten Premiere seiner *„Olympia“*, die sogar Elefanten auf die Bühne brachte, folgte aber auf dem Fuße jene

[1] Über Spontini vergl. Spitta, Zur Musik (1892), Altmann (S.B.I.M. 1903).

des „Freischütz“, dem das Volk, dem die Jugend zujubelte[1], der die Freude an deutschem Wesen weckte und eine nationale Bewegung gegen den Ausländer Spontini hervorrief. Dieser wurde nur noch vom Hofe gehalten und seine für Berlin geschriebenen Werke *„Nurmahal oder das Rosenfest von Kaschmir“* (1822), *„Alcidor“* (1825) und *„Agnes von Hohenstaufen“* (1829) fanden eine kühle Aufnahme, trotzdem er sich in dem letztgenannten, sehr bedeutenden Werke dem deutschen Stil erstaunlich genähert hat. Wie er denn für deutsche Musik, auch für Beethoven, redlich sich einsetzte. Seine Eitelkeit und sein Dünkel — er glaubte ernstlich, daß die Musik sich in ihm erschöpft habe — und sein herrisches Wesen lieferten seinen Gegnern aber willkommene Waffen in die Hand, und 1841, nachdem der Unwille des Publikums ihn gezwungen hatte, das Dirigentenpult zu verlassen, wurde er seines Amtes enthoben.

Künstlerisch war Spontini freilich schon seit der Premiere des „Freischütz“ erledigt. Hier, im Kampfe gegen den letzten Ausläufer der Gluckschen Richtung des politisch bereits überwundenen Empirestils, hatte Webers populäre, von der deutschnationalen Begeisterung der Freiheitskriege getragene Muse verhältnismäßig leichtes Spiel. Aber bald rief man ihn aus dem Süden als Retter in der Not, und dort standen die Dinge bei weitem gefährlicher.

Die alten Italiener, die sich nach Paris wandten, waren mit fliegenden Fahnen in das Lager Glucks übergegangen. Aber auch die im Lande Wirkenden blieben vor den Impulsen des Fortschrittes nicht unberührt. Ein italianisierter Deutscher, Simon Mayr[2], führte der italienischen Oper viele Errungenschaften des französischen Stils und Mozarts zu. Er liebte Ensemble- und Chorszenen, sowie Arien mit Chor; er strebte nach „neuen Klängen“ und führte dem bis dahin so dürftig besetzten Orchester die Fülle der Bläser und die Kraft der Schlaginstrumente zu, auch für Lärm- und Pianoeffekte, für Überraschungen aller Art gab er die Vorbilder. Hornsoli und Echos, Harfe und Englischhorn als obligate Begleitinstrumente waren ihm geläufig. Er griff nicht selten nach Opernbüchern französischen Ursprungs, aber er ent-



Gioacchino Rossini (1792—1868).

[1] Merkwürdigerweise stellte sich gerade E. T. A. Hoffmann, dem die durchkomponierte Oper als Ideal vorschwebte, damals mehr auf Spontinis statt auf Webers Seite. Auch manche romantische Dichter, z. B. Tieck, wollten von der Freischützmusik nicht viel wissen.

[2] Kretzschmar, Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayrs P. 1904.

deckte auch den Librettisten Romani, den Metastasio des 19. Jahrhunderts. Dennoch war der Geist der alten neapolitanischen Schule keineswegs tot. Er lebte wieder auf in einer neuen Sängergeneration, deren Ideal weniger der schöne, gesponnene Ton, nicht die ausdrucksvolle Koloratur aus dem Stegreif war, als vielmehr die Gesangsbravour an sich. Für diese Virtuosen, denen man die reichen Verzierungen, die sie kultivierten, in Noten ausschreiben mußte, erstand in Gioacchino Rossini, dem „Schwan von Pesaro“, der kongeniale Komponist. Die dramatische Absicht gab er völlig preis, die Bühnenvorgänge gaben nur noch den Vorwand her für den Gesang. Charakteristik der Personen und Situationen wurde zur Nebensache, die sinnliche Wirkung rückte in den Vordergrund. Dabei besaß Rossini eine geniale melodische Erfindsamkeit und ein ungemeines Geschick im musikalischen Effekt, nicht bloß im gesanglichen, wo er mit Trillern und Rouladen brillierte, sondern auch im instrumentalen. Seine Ensembles waren, unter völligem Verzicht auf eine dramatische Wirkung, auf den rein musikalischen Eindruck, auf überwältigende Klangschönheit hin, konzipiert. Bei seinem durch das sukzessive Eintreten von immer mehr Instrumenten gekennzeichneten Orchestercrescendo erhoben sich die Zuhörer förmlich von ihren Sitzen. Von Mayr angeregt, führte er die Janitscharenmusik mit Pickelflöten und großer Trommel ins Opernorchester ein. Er hatte bereits mit seinem „*Tancred*“, seiner „*Italiana in Algeri*“ (beide 1813 zu Venedig) Erfolge hinter sich und mit dem „*Barbiere di Siviglia*“, der bei der Premiere allerdings Fiasco machte, sein Meisterwerk geschrieben, als eine italienische Wandertruppe 1816 in Wien ihn diesseits der Alpen bekannt machte. Sein berühmtes



aus „Tancred“ eroberte ihm Ohren und Herzen. Wie das Losungswort eines neuen Evangeliums flog die Melodie von Mund zu Mund[1]. Nach so viel ausgestandener Kriegsnot, bei so großem wirtschaftlichen und politischen Elend, nach so viel klassischer Musik, nach so vielen Leiden: *di tanti palpiti!* Es war der schlaffe und bequeme Geist der Restauration, des leichtlebigen Wiener Kongresses, der in den Sirenenklängen der Rossinischen Oper seinen Ausdruck gefunden zu haben schien. Die nationale Musikerpartei Wiens, deren Wortführer Ignaz v. Mosel die Fahne Glucks entfaltete, berief nun in ihrer Bedrängnis Weber herein, dessen „Freischütz“ in der Tat die italienische Bewegung für eine Weile stoppte. Aber 1822 kam der Impresario Barbaja aus Neapel, um im Kärntnertortheater eine Stagione mit den berühmtesten Gesangesgrößen Italiens, mit dem Maestro an der Spitze zu eröffnen. Nun wuchs der Rossini-Taumel in der Donaustadt bis in schwindelnde Höhen.

[1] Wagner verwendet es persiflierend im Schneiderchor seiner „Meistersinger“. *Sic transit gloria.*

Wollte doch Beethoven, obwohl doch gerade die Erfolge Rossinis ihn in den Hintergrund drängten, im ersten Entzücken über die herrlichen Gesangskünstler eigens eine Oper für sie schreiben und Weber meinte: „Wenn es diese verfluchten Kerle so weit bringen, daß so nichtswürdiges Zeug mir zu gefallen anfängt, so mag der Teufel dabei aushalten."

Da Beethoven, für welchen der persönlich zu Rossini neigende Grillparzer[1] den romantischen Operntext „*Melusine*" gedichtet hatte, mit der Komposition zögerte, beruhte die Hoffnung der deutschen Partei auf Weber bezw. auf dessen neuer, für Wien bestellter Oper „*Euryanthe*". Weber war sich der Wichtigkeit des Augenblickes bewußt, er wollte seinem Genius diesmal das Höchste abringen. Hatte man dem „Freischütz" vorgeworfen, daß er eigentlich doch nur ein Singspiel mit hübschen, genrehaften Nummern sei, so sollte nun ein durchkomponiertes Musikdrama in einheitlichem, großem, romantischem Stil geschaffen werden. „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste erhoffend", schrieb er selbst. Den Text lieferte Wilhelmine v. Chezy, doch hat Weber selbst tüchtig mit zugegriffen. Ihn trifft jedenfalls mit die Verantwortung für die unglückliche Wahl, da er von dem ritterlichen Milieu angereizt und geblendet, in Verfolg seiner stilistischen Tendenzen den undramatischen Charakter des Stoffes, die Unlebendigkeit der Gestalten übersah. Dieses Übel konnte auch die prachtvolle Entfaltung der Musik nicht verdecken. Nach einem lauten Premieren- und Preßerfolg am 25. Oktober 1823 schlug der Sieg bald in eine offene Niederlage um. Verwirrung ergriff die deutsche Partei, viele, die Webers Bahnen bisher willig gefolgt waren, machten vor der „Euryanthe" Halt, und die italienische Oper wurde in Wien Alleinherrscherin. Auch wandten die deutschen Komponisten, einem mannhaften Aufrufe Spohrs in der „Allgemeinen Musikzeitung" folgend, sich von Wien ab, das nach Beethovens Tode seinen alten Ruhm als Hauptstadt der deutschen Musik vollständig einbüßte. Andere örtliche Zentren des musikalischen Fortschritts traten nunmehr hervor.

Es war Weber nicht mehr vergönnt, die erlittene Niederlage wettzumachen. Schwerkrank, von Sorge für die Zukunft seiner Familie erfüllt, schrieb er seinen „Oberon" auf einen englischen Text für das Covent-Garden-Theater in London, und kehrte damit auf den Boden der Oper mit Dialog wieder zurück. Und wie er im „Freischütz" für das Walten finstrer Geister die treffenden Töne fand, so gelang es ihm hier den rechten Ton für liebliche Elfenmusik zu finden. Noch leitete er die Londoner Premiere. Aber sein sehnsüchtiger Wunsch, die Seinen wiederzusehen, ward ihm nicht mehr erfüllt. In der Nacht vor der Abreise hauchte er seinen Geist aus. Mit ihm starb allzu früh der Künstler, der durch spezifische Anlage, Weite des Blickes, Reichtum der Phantasie, fortreißenden Schwung, warmes Empfinden und Glanz des Kolorits,

[1] Vgl. Batka, Musikalische Streifzüge (Leipzig 1899): Grillparzer und der Kampf gegen die deutsche Oper in Wien.

sowie durch seine zähe, zielbewußte Tatkraft auserkoren zu sein schien, die Nationaloper seines Volkes nicht bloß an- sondern auch auszubauen.

Nicht nur die Volkstümlichkeit, die Innigkeit und der Schwung seiner Melodik geben Webers Musik das kennzeichnende Merkmal, sondern auch seine durchaus originelle Instrumentation. Er ist der Bahnbrecher des modernen Orchesterkolorits. Seine geniale Art, den Stimmungswert der einzelnen Instrumente wie ganzer Gruppen auszunutzen, hat Schule gemacht, besonders seine Behandlung der Hörner und Klarinetten (diese zumal in tiefer Lage). Und diese „Klangfarbencharakteristik“ wird schon in der Freischützouvertüre nicht mit dem Wagemut des Experimentators, sondern mit sicherstelliger Meisterschaft gehandhabt. Webers Stellung als Klavier- und Liederkomponist wird noch später erörtert werden. Hier ist nur noch zu erwähnen, welche Bedeutung ihm als Dirigenten und Vortragsmeister zukommt. In einem Brief an den Leipziger Kapellmeister Präger (9. März 1824) legte er sein bezügliches, neue Ziele weisendes Credo nieder: „Der Takt soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht ebenso den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. Für alles das haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust . . .“



Heinrich Marschner (1795–1861).

Die Webersche Opernform, wie sie im „Freischütz“ und im „Oberon“ sich dargibt, wurde von den deutschen Musikern, besonders von denen, die als Kapellmeister an Theatern wirkten, wo das Liefern von eigenen Opernwerken zu den von selbst verständlichen Amtspflichten zählte, sogleich als Norm übernommen. Die Kapellmeistermusik des Vormärz steht ganz unter seinem Einfluß. Sie ist meist tüchtig gearbeitete, solide, routinierte Musik; aber stofflich und formell an ihrem Muster hängend, fehlt ihr zumeist die höhere Eingebung, das intuitive Verhältnis zur Bühne. Das eigentlich Drama-

tische wird nicht entwickelt, die Hoffnung auf den Erfolg einzelner, meist liedmäßiger Nummern gesetzt; das Schicksal der „Euryanthe" schreckte alle. Auch sonst fehlt es diesen Männern am Mute, gegen den Strom zu schwimmen. Während die klassische Oper (Mozart, Beethoven) vom Geiste moderner, freier Ideen durchweht ist und sie gegen die kompakte Majorität vertritt, schließt sich die romantische den Tendenzen der Reaktion an. Selbst der sehr freisinnige Marschner glaubt einem Theaterdirektor versichern zu müssen, daß in seiner Oper „nichts gegen Staat und Religion", vielmehr „etwas für dieselben" enthalten sei. Schon der „Freischütz" lobt einen Fürsten, der sich den Weisungen einer geistlichen Person unterwirft. Man stellte dem bürgerlichen Publico das Gefährliche, den „Fluch der Größe" vor und pries die stillen Freuden des kleinen Mannes, die Wonnen der Bescheidenheit und Zufriedenheit. Man brachte hochmögende Herren auf die Bühne, die sich an das Herz einer Jungfrau aus dem Volke sehnen und schilderte ihren schmerzvollen Verzicht auf Güter, die dem Ärmsten ihrer Untertanen vergönnt waren. Man versteht nun, warum die französischen Opern, die den modernen Geist der Julirevolution atmeten, ganz abgesehen vom spezifischen Bühnentalent, die deutsche Produktion des Vormärz in Deutschland selbst aus dem Felde schlugen und warum die deutsche Oper dieser Zeit sich das Ausland nicht erobern konnte. Die stärkste Begabung unter ihren Meistern war unstreitig Heinrich Marschner[1], der von der Jurisprudenz zur Tonkunst übergegangen war. Von Weber eingeführt, kapellmeisterte er in Dresden, Leipzig und von 1831 bis zu seinem Tode in Hannover. Seinen Ruhm begründeten drei Werke: *„Der Vampyr"* (Leipzig 1828), *„Templer und Jüdin"* (ebenda 1829) und *„Hans Heiling"* (Berlin 1833). Dem feinen, glänzenden Weber gegenüber ist er gröber und derber; doch beherrscht er das Gebiet des Unheimlichen, Spukhaften, Gräßlichen als seine Domäne und verfügt über gesunden Humor, der namentlich seine Volksszenen belebt.



Otto Nicolai (1810—1849).

Sein „Heiling", der ihn zum berühmtesten Opernkomponisten Deutschlands machte, bedeutete den Höhepunkt, aber auch das Ende seiner Erfolge. Weder die viel Gelungenes enthaltende komische Oper *„Der Babu"*, noch *„Adolf von Nassau"*, noch *„Austin"* schlugen ein, sein letztes Werk *„Hiarne"* kam erst nach seinem Tode zur Auf-

[1] Münzer, H. Marschner (Berlin 1900). — Briefe an Therese Janda in La Mara, Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt (Leipzig 1892).

führung. Seiner liberalen Gesinnung wegen von dem reaktionären Regime Hannovers zuletzt vielfach gekränkt und zurückgesetzt, mußte Marschner mit Neid und Verbitterung das Durchdringen Wagners erleben, das ihm sogar die Hoffnung auf eine Zukunft raubte. Neben Zügen wirklicher Genialität macht sich das Gewöhnliche, ja Triviale auch bei Marschner leider oft allzubreit. Aber die Anregungen, die er gegeben, wirkten in Wagner fort. Noch ungünstiger ist das Verhältnis bei den meisten andern romantischen Kapellmeistern, bei dem



Gustav Albert Lortzing (1801—1851).
Wird als einziges Porträt nach dem Leben bezeichnet. Nach einer Daguerreotypie aus den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

gemütlichen, vielgewanderten Konradin Kreutzer (Musik zu Raimunds „*Verschwender*" und „*Das Nachtlager von Granada*", Wien 1833/4), Karl Gottlieb Reißiger in Dresden („*Felsenmühle*" 1833, Melodram „*Yelva*" 1827), Joseph von Lindpaintner in Stuttgart („*Vampyr*" 1828), Franz Gläser („*Des Adlers Horst*" 1832) u. a. Noch immer gingen vereinzelte deutsche Musiker über die Alpen und wagten den Wettbewerb mit den Italienern in deren Stile, lenkten aber, nach der Heimkehr, wieder in die Weberschen Bahnen ein. So Julius Benedikt, so noch der Königsberger Otto Nicolai[1],

[1] Kruse, O. Nicolai (Berlin 1898).



Gustav Albert Lortzing.

der dann zu Wien und Berlin als Hofkapellmeister wirkte. Seine „*Lustigen Weiber von Windsor*“ (Berlin 1849) brachten eine glückliche Verschmelzung des deutschen Stils mit einer an der Sonne des Südens gereiften Melodik, das erste Meisterwerk der romantisch-komischen Oper.

Als Nachzügler gehört dieser Gruppe auch der Berliner Albert Lortzing[1] an. Als Schauspieler, Sänger und Kapellmeister, selbst Sohn eines Schauspielers, war er auf der Bühne daheim. Zu Leipzig verlebte er seine in jeder Hinsicht glücklichste Zeit. Dann schien der gute Stern von ihm gewichen. Mit Mühe ernährte er seine Familie während eines unsteten Wanderlebens und starb, dürftig und verbittert in seiner Vaterstadt. Mit seinen Spielopern „*Die beiden Schützen*“ (1837), „*Zar und Zimmermann*“ (1837), „*Wildschütz*“ (1842), „*Undine*“ (wie die vorangehenden in Leipzig 1846), „*Waffenschmied*“ (Wien 1846) aber beschenkte er das deutsche Repertoire mit einer Reihe von lebensfähigen Werken, deren unverwüstlicher Humor und liebenswürdige Melodik noch immer lebendig ist. Der „Wildschütz“ bildet den Gipfel seiner Leistung. Das Billardensemble zeigt ihn als trefflichen Jünger Mozarts. In den Werken seiner Nach-Leipziger Zeit, wo er mit Nahrungsorgen zu kämpfen hatte, sinkt dann leider seine künstlerische Kraft. In Lortzing finden wir wieder einmal die Einheit des schaffenden und des nachschaffen-



Karl Gottlieb Reißiger (1798–1859).

[1] G. R. Kruse, Albert Lortzing (Berlin, Harmonie).

den Künstlers hergestellt. Er dichtete seine Texte, er setzte sie in Musik, er sang und dirigierte seine Opern, er führte die Regie. Komische, zumal kleinbürgerliche Figuren, wußte er meisterhaft zu zeichnen. Höhere Gestalten gerieten ihm schlecht. Den Höhepunkt der letzten Akte pflegte gewöhnlich ein volkstümlich sentimentales Lied zu bilden. Seine Instrumentation ist freilich nur handwerksmäßig. Pikanter gab sich der mecklenburgische Baron Friedrich v. Flotow (1812—83), der seine musikalische Ausbildung in Frankreich genossen hatte und auch später mit Paris in reger Fühlung stand, mit „*Stradella*“ (Hamburg 1844) und „*Martha*“ (Wien 1847), ein gefälliger Melodiker, dem freilich die erquickende Naivität des grunddeutschen Lortzingschen Talentes fehlte. Sein 1853 für Berlin geschriebener „*Indra*“ hat sich geraume Zeit im Repertoire behauptet.



Friedrich Freiherr v. Flotow (1812–83).

Es ist kein reicher Ertrag, den die deutsch-romantische Oper nach Weber zeitigte, bis der Große kam, der all das wagte und verwirklichte, wovon die Romantiker bloß träumten und der in jedem Sinne der Erfüller und Meister der Romantik geworden ist: Richard Wagner. Zuvor aber ist es notwendig, noch die Entwicklung der dramatischen Musik in Italien und Frankreich zu überblicken.

Die Oper in Italien.[1]

Wir kennen bereits die Evolution der Rossinischen Oper, vor welcher die ältere italienische Opernliteratur, die Cimarosa, Paesiello, Paër, ja selbst Simon Mayr, der Reformator des wälschen Opernorchesters, binnen wenigen Jahren veraltet erscheinen mußten. Aber es lag in der Natur der Sache, daß Rossinis für die Epikuräerohren der Wiener Kongreßzeit berechneten, auf die sinnliche Wirkung angelegten Werke, die mit ihrer Abkehr von der Antike, mit ihrer Hinwendung zu pittoresken Stoffen ohne Zweifel den Beginn einer italienischen Romantik darstellen, keine dauernde Anziehungskraft ausüben konnten. Er mußte fortwährend neue Opern schreiben, um das Interesse für seine Muse in immer neuen Verkleidungen anzureizen, denn der Crescendi, der Stretti, der Triolenläufe der Geigen, Brillenbässe, Terzenduette und Kadenzen wurde das Publikum leicht müde, und nur seine „balsamische“ Melodik erschmeichelte sich immer wieder die Ohren. Man vergaß bereits,

---

[1] Vergl. Riehl, Musikalische Charakterköpfe Bd. II.

daß Rossini ein Neuerer gewesen, der z. B. das Klavier endgültig aus dem italienischen Opernorchester entfernt und das Seccorezitativ durch das Accompagnato ersetzt hatte. Kaum ein Jahrzehnt nach seinen ersten Erfolgen in Deutschland fing er in der internationalen Kunstwelt bereits als Mode von gestern zu gelten an. Seine neuen Opern — „*Cenerentola*“ (Rom), „*La gazza ladra*“ (Mailand 1817), „*Semiramis*“ (1823) u. a., folgten einander nicht mehr so dicht auf den Fersen, fanden nicht mehr den rauschenden Beifall von ehedem, und der „*Conte d'Ory*“ zeigte Rossini, der 1824 Direktor der neubegründeten italienischen Oper in Paris geworden war, unter dem Einfluß des französischen Stils in einem Häutungsprozeß. Im Sommer 1829 erschien dann seine große Oper „*Guillaume Tell*“, die aber in sprachlicher und stilistischer Hinsicht eigentlich nicht mehr in die Geschichte der italienischen Oper gehört. Damit schloß „Der Schwan von Pesaro“ seine schöpferische Tätigkeit endgültig ab und überließ das Feld der jüngeren Generation. Und gleich ihm, von seinem Vorbild geleitet, unterliegen auch die Jünger und Nachahmer Rossinis in Italien immer mehr den Impulsen des französischen Geschmacks. Der Weltmarkt von Paris wird für die italienische Oper, die auch in Wien und London ständige Exposituren bezw. Stagionen besaß, fortan sogar wichtiger als die Heimat.


Vincenzo Bellini (1801—35).

Der eigenartigste unter diesen jüngeren Komponisten war wohl der Sizilianer Vincenzo Bellini,[1] der mit seinem „*Il Pirata*“ (1827) schon als Sechsundzwanzigjähriger große Hoffnungen weckte und mit seiner „*Norma*“ (1831) einen Schritt nach dem verlorenen Ideal der altitalienischen würdevollen Opera seria versuchte. Und so genügsam war jene Zeit und so tief das allgemeine Niveau der Oper, daß man ihn auf diese „Norma“ hin bereits als „Luther der italienischen Musik“ begrüßen wollte. Aber die Pariser Sirene lockte den blonden Bellini, in dessen elegischen, weichen Kantilenen Italien die Klage um seine verlorene politische Selbständigkeit zu vernehmen glaubte, und er fand, nachdem er ihr mit „*I Puritani*“ gehuldigt hatte, an

[1] Andere Opern: „*La straniera*“ (1829), „*Capuletti ed Montecchi*“ (1830), „*La sonnambula*“ (1831).

der Seine ein frühes Grab. So ward der Weg frei für seinen Rivalen, den Bergamasken Gaetano Donizetti, den Schüler Simon Mayrs, der, von Haus aus das geringere Talent, nach den verschiedensten Richtungen hin experimentierte. Im „*Elisire d'amore*" (1832) geht er noch auf Rossinis Spuren; „*Lucrezia Borgia*" und „*Lucia di Lammermoor*" sind von der großen Oper inspiriert; „*Belisario*" neigt etwas zu Bellinis Art, „*La favorita*" kokettiert mit dem deutschen Stil, „*La fille du régiment*" ist 1840 geradezu für die Pariser komische Oper komponiert und drei Jahre später geriet ihm als reife Schöpfung des Buffogeistes seiner Heimat die komische Oper „*Don Pasquale*".[1] Diese komische Ader setzte ihn gegen seinen Nebenbuhler, den humorlosen Bellini, der nur das seriöse Genre kultivierte, in Vorteil. Während Bellini — hierin ein Gegner der Simon Mayrschen Schule — das Orchester sehr einfach, geradezu dürftig hielt, schwelgt Donizetti gern im Lärm der Instrumente. Bellini hatte nur Freunde, wogegen Donizetti als Degenerator der italienischen Oper namentlich von den deutschen Kunstrichtern ebenso heftig befehdet als von den deutschen Theaterdirektoren fleißig gespielt wurde. 1840, als ihm die Zensur in Neapel Schwierigkeiten machte, übersiedelte er nach Paris, hielt sich 1842 in Wien auf, wo er nach dem Erfolg seiner „*Linda von Chamounix*" Kammerkomponist wurde. Er starb im Wahnsinn.



Gaetano Donizetti (1797–1848).

Die Mitstrebenden der Genannten sind: Giuseppe Niccolini (1762 bis 1842) und der Piemontese Pietro Generali (1783—1832), die, in älteren Anschauungen aufgewachsen, mit fliegenden Fahnen ins Lager Rossinis hinübergingen; der Neapolitaner Michele Caraffa (1787—1872), der in einer Menge italienischer und französischer Opern eine leichte Hand be-

[1] Den Text hat er auch selber gedichtet.

währte; dann zwei Komponisten, die nicht über die Grenzen Italiens heraus drangen: Giovanni Pacini aus Catania (1797—1867), der Meister der kleinen Arien (Cabaletten) und der ernster strebende Saverio Mercadante (1795—1870) aus Bari, der seine Tendenz mit geringerer Anerkennung und geringen Erfolgen büßen mußte. Seine Oper „*Il giuramento*“ (1837) zeigt namentlich eine merkwürdige Kunst des dramatischen Ensembles. Dafür wurde er der erste Italiener, der Richard Wagner einiges Verständnis entgegenbrachte.

Ein geschichtlicher Überblick über die italienische Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darf an den glänzenden Gesangskünstlern nicht vorbeisehen, mit denen sie auf das engste verknüpft ist. Angelica Catalani steht an der Wende des Stils, dessen neue Richtung durch die Schwestern Giulia und Giuditta Grisi, Giuditta Pasta, die Colbran (Rossinis Gattin), Fanni Persiani, die Altistinnen Marie Malibran, Rosamunda Pisaroni und Marcella Alboni, die Tenöre Niccolo Tacchinardi, Gaetano Criwelli, Giovanni Rubini, Enrico Tamberlick, Giuseppe Mario, die Bassisten Luigi Lablache, Antonio Tamburini gekennzeichnet wird.

Die italienische Oper des Vormärz war auf die rein sinnliche Wirkung angelegt, ohne irgendwelche philosophische und politische Absicht. Wenn sie in der Wahl der Stoffe sich auch mehr und mehr von der französischen Schauerromantik beeinflussen ließ, so fehlte ihr doch jegliche Tendenz, jegliche Weltanschauung. Dies wurde freilich von dem italienischen Publikum, das sich naiv dem Genuß des berückenden Klangzaubers hingab, nicht als Mangel empfunden, wohl aber bei den beiden großen Musikvölkern, den Franzosen und Deutschen. Nur daß diese letzteren der Amoral der Italiener eine kraftlose Philistermoral entgegenstellten, während man der Oper in Frankreich zu Ende der zwanziger Jahre die neuen Ideen zuführte, deren Sprühfeuer schließlich die Minen der Julirevolution explodieren ließ. Das wurde dann die rechte Musik für eine Zeit, die nicht bloß eingelullt und gekost, sondern erregt und erschüttert werden wollte. Und so übernimmt denn in diesen Jahren Paris ganz von selbst die Führung der dramatischen Musik.

Paris und die Oper.

Wir verließen die französische Oper seit dem Siege Glucks und seiner Schule, knapp vor dem Ausbruche der Revolution. Es waren meist mehr oder weniger französierte Italiener, welche zu Paris den hochklassischen Stil annahmen, wie Sacchini, Salieri, Cherubini, und später auch Spontini. Die stürmische Zeit der Republik schien den Musen nicht günstig. Sie perhorreszierte die Könige und Tyrannen, deren Verherrlichung den Hauptstoff der früheren höfischen Oper gebildet hatte, und Méhul büßte es mit einem Theaterskandal, als er arglos Heinrich IV. zum Helden einer Oper sich erkor. Immerhin ist gerade in der Schreckenszeit eine bedeutsame Maßnahme erfolgt:

im Convent regte 1793 Chenier, freilich zunächst um dem Mangel an guten Militärmusikern abzuhelfen, die Begründung einer National-Musikschule an, die zwei Jahre später, mit dem älteren Breteuilschen Gesangsinstitut vereinigt, nach Sarrettes Plänen durchgeführt, als „Conservatoire“ bald Weltruf erlangte.[1] Die Geschichte der französischen Musik fällt in den nächsten Jahrzehnten so ziemlich mit der Geschichte des Konservatoriums und der beiden Operninstitute zusammen. Zu den treibenden Kräften des republikanischen Musikwesens gehörte vor allem François Joseph Gossec (1734—1829), der schon seit den siebziger Jahren sich durch die Leitung von Liebhaberkonzerten und der Concerts spirituels einen Namen gemacht hatte und nun als Musikmeister der Nationalgarde die öffentlichen Feste und Apotheosen des neuen Regimes mit Hymnen („*An die Vernunft*“ und auf die Wiedereinsetzung des höchsten Wesens) versah, ja für das Repertoire auch die aktuellen, vom neuen Geiste durchwehten Opern lieferte, wie „*Offrande à la patrie*“ (1792), „*La reprise du Toulon*“ (1796), worin die „Marseillaise“[2] zündend von der Bühne her erklang, „*Le camp de Grandpré*“ u. a. Auch Méhul beteiligte sich damals eifrig an der Komposition offizieller Staats- und Festmusiken, worunter „*Le chant du 14. juillet 1800*“ für 3 Orchester und 3 Chöre, die im Invalidendom so weit als möglich von einander aufgestellt waren. Endlich schrieb Henri Montan Berton, der Sohn des alten Lully-Anhängers Pierre Berton, eine Reihe von Demonstrationsopern, wie „*Les rigeurs du cloître*“, „*Le nouveau d'Assas*“ etc. Doch schwand Bertons Begeisterung für die Revolution von dem Augenblick, wo sie ihn selbst mit der Guillotine bedrohte. Er wurde Legitimist und wandte sich später der komischen Oper zu.

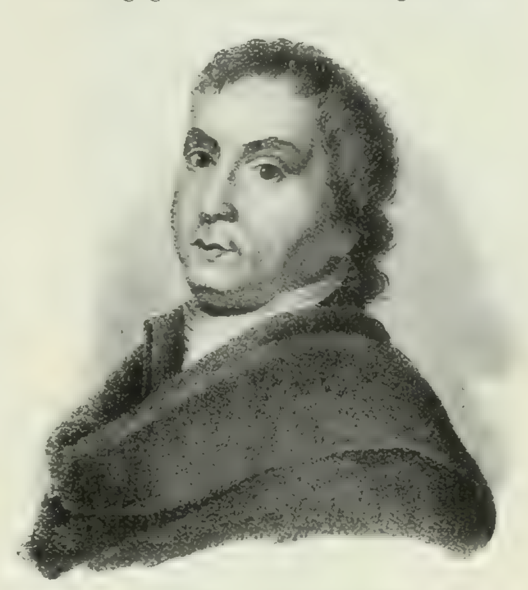
Napoleon Bonaparte war persönlich ein Freund der echt italienischen Musik und hat einige der letzten Meister der Neapolitaner Schule nach Paris gezogen, so Giovanni Paesiello und Ferdinand Paër.[3] Den römischen Komponisten Antonio Zingarelli, der sich als Kapellmeister der Peterskirche geweigert hatte, die Geburt des „Königs von Rom“ mit einem Tedeum zu feiern, ließ er zwar als Gefangenen nach Paris bringen, behandelte ihn aber milde und gab ihm schließlich, nachdem er ihn reich beschenkt hatte, die Freiheit. Doch sah der Kaiser ein, daß er für die Repräsentative seiner Herrschaft eines andern, applombhafteren, volltönigeren Stiles bedürfe. Gegen den nackensteifen Cherubini hegte Napoleon eine Antipathie, und Méhul, der Hofkapellmeister werden sollte, verscherzte sich die Gunst, worin er stand, als er statt seiner — Cherubini vorschlug. Er bewies dann Napoleon durch die pseudonym aufgeführte Oper „*L'irato*“, daß auch ein Franzose den italie-

[1] Die ersten Lehrer waren Gretry, Gossec, Lesueur, Méhul und Cherubini als Inspektoren, dann Catel, Berton, Kreutzer, Rode, Rodolphe, Adam, Martini. Sie arbeiteten die grundlegende Lehrmethodik der einzelnen Fächer aus, die dem ganzen Musikunterricht die Wege wiesen.

[2] Von dem Ingenieurkapitän Rouget d'Isle in der Nacht vom 24./25. April 1792 gedichtet und in Musik gesetzt.

[3] Paërs bestes Werk ist der 1803 für Dresden geschriebene „*Sarpino*“, ein „dramma eroicocomico“.

nischen Stil meistern könne. Der Kaiser wandte seine Huld schließlich Jean François Lesueur (1763–1837) zu. Dieser war noch vor der Revolution, Mitte der achtziger Jahre, als Kapellmeister an Notre Dame in Schrift und Tat erfolgreich für eine reichere Entfaltung des Orchesters in der Kirche und überhaupt für die Übertragung der Errungenschaften des neuen dramatischen Stils in die Kirchenmusik eingetreten und später Inspektor am Konservatorium geworden. Als man nun seinen in der Großen Oper eingereichten Werken „*Ossian*" und „*La mort d'Adam*" eine Oper des Konservatoriumsprofessors Catel vorgezogen hatte, geriet Lesueur in eine literarische Polemik, in der er sich zu so scharfen Ausfällen gegen das Lehrerkollegium der Anstalt hinreißen ließ, daß er sein Amt verlor. In dieser Not traf ihn unvermutet die rettende Berufung zum Hofkapellmeister. Sein „Ossian" wurde unter dem Titel „*Les Bardes*" aufgeführt[1] und erfreute sich des besonderen Beifalls Napoleons. Die Restauration setzte ihn dann wieder zum Lehrer am Konservatorium ein, wo Berlioz sein Schüler wurde, der von ihm auch den Impuls zur Programm-Musik erhalten hat.



Ferdinand Paër (1771–1839).

Lesueur mußte den Sonnenschein der kaiserlichen Huld freilich bald mit Spontini teilen, der als Günstling der Kaiserin Josephine den musikalischen Empirestil begründete und mit seiner Oper „*La Vestale*" den großen von Napoleon gestifteten Akademie-Preis errang. Theatralisches Alfresco, Massenwirkung, kriegerischer Pomp sind die Kennzeichen dieses Stils. Kam der Stoff des Werkes der Neigung des Kaiserreichs zur Nachahmung römischer Sitten und Historie entgegen, so hatte seine nächste Oper „*Ferdinand Cortez*", zu der ihn Napoleon veranlaßte, den politischen Zweck, Stimmung für den spanischen Feldzug zu machen. Die Art, wie Spontini hier die beiden Nationen zu charakterisieren wußte, erregte große Bewunderung. Aber die Glorifikation der Spanier im Theater, während man sie in Wirklichkeit füsilierte, hatte jenseits der Pyrenäen keine werbende Kraft und weckte in Paris nur Sympathien für den ritterlichen Gegner, so daß der Kaiser die Aufführungen der

[1] Paesiello schrieb dem Komponisten nach der Premiere: „Sie haben die Menschen des Werkes singen lassen, wie man Prosa spricht, indem Sie dem Gesang jenen Tonfall gegeben haben, den man der Stimme beim Prosasprechen verleiht. Das ist die wahre Kunst der Musik; sie ist meiner Meinung nach eine Nachahmung der Natur."

Oper bald wieder einstellen ließ. Nach dem Fall der kaiserlichen Herrschaft behielt Spontini zwar seine Würden, doch fehlte fortan seinen heroisch-theatralischen Werken die Harmonie mit der Zeitstimmung. Die „*Olympia*“ (1819) zeigte bereits den Rückgang seiner Geltung in Frankreich, und er mußte froh sein, daß ihm vom König von Preußen die glänzende Stellung eines Generaldirektors angeboten wurde. Die ferneren Schicksale Spontinis in Berlin wurden schon in einem früheren Abschnitte skizziert.[1] Mit seinen oft in riesigen Dimensionen aufgebauten Finali hat er die Vorbilder für die mächtigen Chor-Ensembles Meyerbeers und Richard Wagners gegeben.



François Adrien Boieldieu (1775–1834).

Auch die Wirksamkeit Cherubinis und Méhuls hat bereits in den Hauptzügen eine knappe Darstellung erfahren. Den Parisern galten sie als „Deutsche“, weil sie sich die Instrumentaltechnik der Wiener Klassiker zu eigen machten und den Ensemblegesang kultivierten. Mit der großen Oper zerfallen, schufen sie sich das Genre der pathetischen Oper, mit gesprochenem Dialog. Daneben pflegten sie die halbernste Oper. Die Revolution hatte namentlich die sogenannten Rettungstücke in Mode gebracht, ein Genre, dem viele Opern Cherubinis, Dalayracs, aber auch Beethovens „Fidelio“, angehören. Es gehört zum Stile der Gattung, daß darin schauerliche oder rührende Szenen melodramatisch behandelt werden. Durch den Zug zur Einfachheit und Natürlichkeit bedeutet die komische Oper, die das Singspiel Gretrys und seiner Nachahmer fortsetzt, eine sehr erfreuliche Erscheinung.

Darum ist das ihrer Pflege gewidmete Institut durch allen Wandel der Zeiten der erklärte Liebling des Pariser großen Publikums geblieben. Selbst in den Jahren der Schreckensherrschaft konnte es den Andrang kaum fassen und von 1792—94 kamen dort 37 neue Opern ans Rampenlicht. Diese günstigen Aussichten trieben auch den jungen Boieldieu[2] aus Rouen nach Paris und sein feines, liebenswürdiges Talent setzte sich, nachdem er sich einige Zeit als Klavierstimmer durchgebracht und dann mit Chansons und Romanzen Aufmerksamkeit erregt hatte, bald auch mit anmutigen Opern durch. Unglücklichen Eheverhältnissen zu entrinnen, nahm er 1802—11 eine

[1] Vergl. oben S. 218 f.

[2] Biographie von A. Pougin (Paris 1875).

Stellung als Hofkapellmeister in St. Petersburg an. Zurückgekehrt, begegnete er in Paris seinem Altersgenossen, dem Malteser Nicolo Isouard, der sich inzwischen zum Helden der komischen Oper aufgeschwungen und mit seiner „*Cendrillon*“ (1810) allein über hunderttausend Francs gewonnen hatte. Im heißen Wettbewerb schufen nun die beiden Rivalen ihre besten Werke. Isouard seine „*Joconde*“ (1814) und „*Jeanne et Colin*“, Boieldieu seinen „*Jean de Paris*“ (1812), sein „*Le chaperon rouge*“ (1818) und seine „*La dame blanche*“ (1825). Sie, die sich der besonderen Wertschätzung C. M. v. Webers erfreuten, repräsentieren die romantische Oper der Franzosen, die ihre Stoffe gern aus Sage und Märchen holt und statt der kunstreichen Arie das schlichte volkstümliche Lied pflegt. Während Isouard seine Musik leicht aus dem Ärmel schüttelte, hat Boieldieu die seine stets sorgfältig gefeilt, manche Opern oft umgearbeitet. Er, auf den Mozarts Vorbild wirkte, der in der „Weißen Dame“ das französische Gegenstück zum „Freischütz“ geschaffen hatte, überragt mit seiner feinen Arbeit, mit dem zarten Sentiment seiner Melodik den Halbitaliener Isouard und gilt als einer der anmutigsten Vertreter des französischen Nationalgeistes. Doch besteht der Unterschied zwischen der Romantik der beiden Völker, daß der Deutsche die Geisterwelt, das Wunderbare als eine poetische Realität auffaßt, während der Franzose mit einer gewissen lächelnden Überlegenheit sie rationalistisch ausdeutet. Der Wolf im „Rotkäppchen“ ist kein Wolf, sondern ein gräflicher Schürzenjäger dieses Namens; die weiße Dame von Avenel existiert nur im Aberglauben und das Aschenbrödel entkleidet der Witz des Librettisten Etienne vollständig aller märchenhaften Züge....



Daniel François Esprit Auber (1782–1871).

Boieldieu also war typischer Franzose. Der spezielle Pariser, der Großstädter hingegen, prägt sich in dem zu Caen geborenen Daniel François Auber[1] aus. Ein Schüler Cherubinis und anfangs sogar zum Kaufmannsstande bestimmt, hat er doch vor allem an Boieldieu angeknüpft und sich 1825 mit „*Le maçon*“ neben ihm zuerst als selbständige Individualität her-

[1] Seine Familie stammte aber aus Paris.

vorgetan. Von seiner „La muette de Portici", die drei Jahre später seinen Weltruf begründete, aber in der Reihe seiner Werke eine selbständige Stellung einnimmt, wird noch zu reden sein. Die vorzüglichsten seiner dem Genre der komischen Oper angehörenden dramatischen Arbeiten sind: „*La fiancée*" (1829), „*Fra Diavolo*" (1830), „*Lestoq*" (1834), „*Le cheval de bronce*" (1835), „*Le domino noir*" (1837), „*Les diamants de la couronne*" (1841), „*Le part du Diable*" (1843). Ohne Zweifel wirkte auch Rossini auf ihn ein. Er kann sich ihm in der Koloratur-Prunk-Arie natürlich nicht vergleichen, aber die rauschenden Finali und klangvollen Ensembles, die schroffen Kontrastwirkungen hat er ihm abgesehen und mit seinem moussierenden gallischen Temperament gesteigert. Auf seinen regelmäßigen Morgenspazierritten, die er bis ins hohe Alter fortsetzte, konzipierte er seine Musik. Er schreibt leicht faßlich, melodiös und weiß die Süßigkeit der Melodie vor Fadesse zu behüten, sie durch Dissonanzen pikant und würzig zu machen. Neben dem populären Liede geben die Kontretanz- und Quadrillenweisen seiner Oper die Signatur. Mit leichter Hand weiß er zu gestalten, mit seinen springenden Geigenrhythmen den Hörer gleichsam geistig tanzen zu machen; er ist voll Pointe und voll Esprit, etwas kokett, etwas sentimental, etwas komisch bis zur Burleske, niemals tiefere Saiten menschlichen Fühlens berührend, aber immer lächelnd, immer amüsant. Ein bezaubernder Plauderer, dem Eugen Scribe die charmanten Lustspiele lieferte. Auber setzte sie in Musik, und bald war der Meister in der ganzen Welt als der musikalische Repräsentant des Parisertums anerkannt. Nach Cherubinis Tode wählte man ihn 1842 zum Direktor des Konservatoriums. Er starb erst 1871 während des Kommune-Aufstandes zu Paris, das er seit seinen Mannesjahren kaum jemals verlassen hat.[1]



Eugen Scribe.

Das eigentümliche Talent der Franzosen zur leicht schwebenden komischen Oper hatte sich übrigens in Auber noch nicht erschöpft. Mit ihm buhlten zwei Pariser deutscher Abstammung, Ferdinand Herold und Adolphe Adam, um den Lorbeer des Tages. Louis Joseph Herold[2], ein Schüler Méhuls, war Theaterkapellmeister. Seine erste Oper schrieb er in Kompagnie

[1] Biographie von Kohut (Leipzig, Reclam). Vergl. Gumprecht, Musikalische Charakterbilder, und Riehl, Musikalische Charakterköpfe.

[2] Biographie von Jouvin (Paris 1868).

mit Boieldieu. Seine Erfolge mit „*Marie*“ (1826), „*Zampa*“ (1831) und „*Le pré aux clercs*“ (1832) gehören den letzten Jahren seines verhältnismäßig kurzen Lebens an.[1] Besonders gefiel seinerzeit das Banditen- und Geisterstück „Zampa“, womit er sich dem Einfluß der französischen Neuromantik ergab, aber auch den Vorwurf der Effektsucht auf sich lud. Eine ebenso leichte als liebenswürdige Begabung war Adolphe Charles Adam, der Sohn von Louis Adam, des angesehenen Klavierprofessors am Conservatoire. „*Le postillon de Lonjumeau*“ (1836), „*Le toréador*“ (1849), „*La poupée de Nuremberg*“ (1852), „*Si j'étais roi*“ (1852) sind nur einige aus der langen Reihe seiner Werke. Sein Versuch, infolge eines Konfliktes mit der komischen Oper, ein eigenes Theater zu führen, scheiterte 1848 durch den Ausbruch der Revolution, und Adam geriet so sehr in Not, daß er nicht einmal das Begräbnis seines Vaters mehr bezahlen konnte und Musikfeuilletons für den „Constitutionell“ schrieb. Aus ihnen wurden nach seinem Tode Memoiren (*Souvenirs*) zusammengestellt. Man ernannte Adam schließlich zum Nachfolger seines Vaters am Konservatorium. Der Stil der komischen Oper, die auch Halévy mit „*L'éclair*“ (1835) und „*Les mousquetaires de la reine*“ (1846), Louis Maillart mit „*Les Dragons de Villars*“ (1856)[2], Gounod mit „*Le médecin malgré lui*“ (1858) und Meyerbeer mit „*Dinorah*“ (1859) gelegentlich bereicherten und die in dem aus Belgien stammenden Albert Grisar („*Bon soir, monsieur Pantalon*“, 1851, und „*Le chien du jardinier*“, 1855) etc. noch einen Meister des Einakters fand, wurde in Paris ungemein verfeinert und durchgebildet. Er erforderte keine großen Stimmen, aber eine flüssige und bewegliche Gesangskunst, eine wohlpointierte, lebendige Vortragsweise, ein launiges Spiel und eine große Kunst der Ensemblewirkung. Darum haben die komischen Opern der Franzosen ihren vollen Charme wohl nur in der Heimat entfaltet, wogegen z. B. in Deutschland nicht nur je länger je mehr die Sänger fehlen, um das Genre zur Geltung zu bringen, sondern auch in den großen, aus materiellen Gründen zunächst für die heroische Oper berechneten Häusern die feinsten Wirkungen verpuffen müssen.

Während die ältere große Oper Frankreichs nur vereinzelt über die Landesgrenze gedrungen war, wuchs sie zu Ende der zwanziger Jahre zu einer Weltmacht empor, welche sogar den Italienern mit Erfolg den Markt streitig machte. Es war der junge Auber mit „*La muette de Portici*“, welcher 1828 die neue Epoche begründete. Das Werk hat die aufgeregte politische Stimmung zur Voraussetzung, die zwei Jahre später in der Julirevolution zur Tat schritt. Scribe, der Librettist, hatte da einmal ins volle Menschenleben gegriffen und seinen Komponisten aus dem Banne der Opernkonvention herausgerissen. Es war ein Bruch mit der Antike, mit der gespreizten Rhetorik und Theatralik, mit dem Bombast des Ausdrucks, der die seriöse Oper seit Lullys Tagen beherrschte. An seiner Stelle wirkten die grelle Farbe

[1] Eine unfertig hinterlassene Oper Herolds „*Ludovic*“ vollendete Halévy.
[2] Deutsch als „*Das Glöckchen des Eremiten*“ bekannt.

und das lodernde Feuer, die Leidenschaftlichkeit und Unmittelbarkeit der Tonsprache Aubers geradezu erfrischend. „Heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen“ schwärmte Richard Wagner noch im Alter davon. „Trinklied“ und „Gebet“ (preghiera) wurden nunmehr auf lange hinaus obligate Bestandteile jeder sich zeitgemäß gebenden Oper. Auch das italienische Lokalkolorit war in Barkarolen und Volksmelodien etc. vorzüglich getroffen, das Ganze ein genialer, kecker, gelungener Wurf, der bei den Zeitgenossen sogleich ein lautes Echo weckte. Die Melodien der „Stummen“ flogen wie Sturmvögel der Revolution voraus und erregten in Brüssel die Besucher der Premiere so sehr, daß sie aus dem Theater strömend, den holländischen Justizpalast stürmten und demolierten. So hat sie geradezu den Anstoß zur politischen Trennung Belgiens von den Niederlanden gegeben.

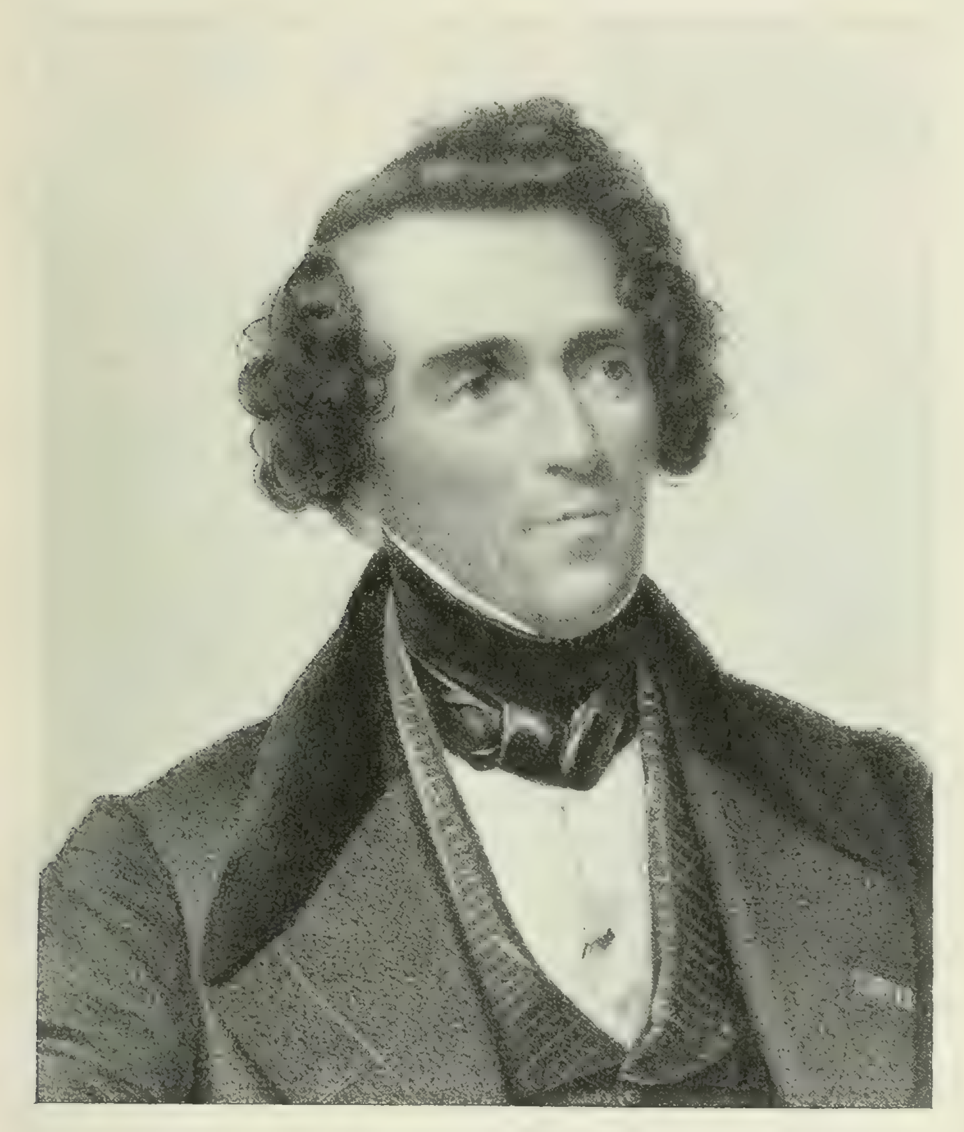
Vielleicht der stärkste Erfolg Aubers aber war, daß er, der früher vielfach als Nachahmer Rossinis galt, nun seinerseits den Schwan von Pesaro in seine Bahn zwang. Rossini lebte, nachdem er das von ihm geleitete Théâtre italien bei seinen geringen wirtschaftlichen Talenten in zwei Jahren an den Rand des Abgrundes dirigiert hatte und in einer Sinekure als General-Gesanginspektor unschädlich gemacht worden war, sich immer mehr einbürgernd, behaglich in Paris. Da rief die „Stumme“ noch einmal alle produktiven Kräfte in ihm wach und er schrieb binnen Jahresfrist seinen „*Guillaume Tell*“. Auch hier ein Griff in die neuere Geschichte, auch hier Revolutionstimmung. Und wie schmerzlich auch die Verschlimmbesserung des Schillerschen Dramas durch die Librettisten Bis und Jouy die Deutschen berührte, man durfte, wie Wagner sagt, über der Musik wirklich oft den ganzen Tell vergessen. Rossini zeigte hier ein außerordentliches Vermögen nicht nur im Lieblichen, sondern auch im Großartigen und Dramatischen. Er wußte mit der sinnlichen, temperamentvollen Melodik der Italiener die Dramatik der Franzosen zu verbinden und ihr etwas von Webers volkstümlicher Innigkeit einzuschmelzen. So kam er dem kosmopolitischen Zuge jener Zeit entgegen. Nach dieser Kraftleistung legte der erst siebenunddreißigjährige Maestro die Notenfeder hin und hat außer ein paar Gelegenheitstonstücken nichts mehr, insbesonders keine Oper mehr komponiert, obwohl er fast noch 40 Jahre lebte. Fürwahr, eine Erscheinung, die in der Kunstgeschichte einzig ist.[1]

Hätte Auber sich nicht auf die komische Oper geworfen und Rossini sich keinem epikuräischen Genußleben ergeben, so hätten sie beide es mit einem jungen Berliner zu tun gehabt, der seit 1826 in Paris lebte, um hier den Schlüssel zum Weltruhm zu finden, den er in Deutschland und Italien bisher vergebens gesucht hatte. Jakob Liebmann Beer, der sich später Meyerbeer[2] nannte, weil die Bedingung einer reichen Erbschaft ihm die

[1] Briefe Rossinis gaben Mazzantini und Manis 1902 heraus. Vergl. noch: d'Ortigue, De la guerre des dilettanti ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra française (1829).

[2] H. Mendel, G. Meyerbeer (1868).

Hinzufügung des Namens Meyer auferlegte — war ein jüdischer Bankierssohn, ein Wunderkind, das sich mit neun Jahren schon öffentlich auf dem Klavier hören lassen konnte. Er durfte sich die beste und gründlichste musi-



Giacomo Meyerbeer (1791—1864).

kalische Schulung durch treffliche Lehrer[1] zuteil werden lassen. In Darmstadt, wo er Voglers Unterricht genoß, war er der beste Freund seines Mitschülers C. M. v. Weber und Mitglied des „harmonischen Vereins" geworden, aber

[1] Franz Lauska war sein Klavierlehrer, Zelter und Bernhard Anselm Weber unterrichteten ihn in der Harmonie und Komposition.

seine Arbeiten im deutschen Stil, die Kantate „*Gott und die Natur*“, die Opern „*Jephtas Tochter*“ und „*Abimelek*“ drangen nicht durch, und schon begann er, durch einige Niederlagen entmutigt, 1814 in Wien die Laufbahn eines Klaviervirtuosen, als ihm Salieri riet, nach Italien zu gehen. Er kam rechtzeitig hin, um die Triumphe Rossinis zu erleben, sattelte um, nannte sich mit dem Vornamen Giacomo und schrieb eine Menge Opern im italienischen Stil, von denen „*Emma di Resburgo*“ (1819) und „*Il crociato in Egitto*“ (1824) die bemerkenswertesten sind. Mit Schmerz und Empörung sahen die alten Darmstädter Freunde, daß Meyerbeer ein Abtrünniger, ein Italiener geworden sei. Aber die Rossini-Mode flaute bald ab, und wenn man dem Maestro selbst die Anerkennung nicht vorenthielt, so wurde man skeptisch gegen die Nachahmer. Die hübschen Erfolge, die Meyerbeer in Italien erzielte, wiederholten sich zu seinem Leidwesen nicht, als er seine Werke nach Deutschland zurückverpflanzte. Er folgte nun Rossini auch in seine letzte Phase nach Frankreich und assimilierte sich zu Paris, wo sein „Crociato“ in Szene gehen sollte, rasch auch der herrschenden Strömung. Die Tendenz zur neueren Geschichte nahm er auf, verband sich mit Scribe und zwang ihn, in die Bahn der eben modernen französischen Romantik der Viktor Hugo und Dumas père. Wohlhabend, freigebig und leutselig, wußte er bald die Situation zu beherrschen, und die Aufführung seines ursprünglich für die komische Oper bestimmten und erst dann mit Rezitativen versehenen „*Robert le Diable*“ an der Großen Oper brachte ihm 1831 endlich den ersehnten Triumph.

Es war ohne Zweifel Meyerbeer selbst, der den feinen, klugen Scribe dazu gebracht hatte, ihm von nun an den Unsinn-Wust seiner „großen“ Opernlibretti zu verfertigen. Diese Libretti spielen mit weltbewegenden Ideen, ohne sie je zu gestalten; sie häufen starke dramatische oder szenische, jedenfalls stoffliche Wirkungen, ohne sie ernstlich zu motivieren, spekulieren kalt auf den krassen Effekt, den Wagner so geistvoll als „Wirkung ohne Ursache“ bezeichnet hat; sie sind Erzeugnisse raffinierter Berechnung, mit keinem Zug aus dem Unbewußten der Dichterseele entstanden. Immer kühner wird das dekorative Element der Kirche auf das Opern-Theater gebracht. Und nun kam der Musiker Meyerbeer hinzu mit seinem eminenten Talent, mit seinem überlegenen technischen Können. Wie er Poesie, Musik, Tanz und Dekoration in einer bis dahin unerhörten Steigerung ins Treffen führte, so machte er sich auch als Komponist alle bisherigen Errungenschaften zunutze. Er nahm von den Italienern die bestrickende Melodik und die brillante Koloratur, von den Franzosen die Deklamation, die rhetorische Geste, von den Deutschen die Kunst des Satzes. Und wenn er im einzelnen weder an Rossini, noch an Auber, noch an Weber reichte, in der Vereinigung so vieler glänzender Eigenschaften erschien er seiner Zeit als eine internationale Großmacht. Aber diese Vereinigung war keine organische, war keine Verschmelzung. Die verschiedenen Teile standen unvermittelt, potpourriartig nebeneinander. Es fehlte Meyerbeer das künstlerische Gewissen, er dachte immer zu sehr an den Eindruck aufs Publikum, statt von der Aufgabe an sich erfüllt zu sein. Darum

ist der im Leben Hochgefeierte, mit Gold Überhäufte von der Kunstgeschichte, die das Kunstgericht ist, in geradezu verächtlicher Weise abgeurteilt, sein Name durch Robert Schumann und Richard Wagner zum Inbegriff alles Streberischen, Unwahren, Geschäftelnden in der Musik gebrandmarkt worden. Es kam dazu, daß Meyerbeer mit klugem Scharfblick die seit der Julirevolution täglich wachsende Bedeutung der Presse erkannte und sich ihrer zu einer Reklame großen Stiles bediente. Mit liebenswürdiger Miene und offener Hand gewann er sich die Kunstgenossen, und solche, die sich nicht einfangen ließen, verspürten wohl auch die Macht und Weite seines Einflusses.[1] Aber dabei war er persönlich ein ebenso guter, hilfsbereiter Mensch als ein guter Kaufmann und Erfolgsberechner.

Die glänzende Begabung Meyerbeers ist auch von seinen Gegnern niemals geleugnet worden. Seine Genialität als Instrumentator gesteht ihm Berlioz ohne weiteres zu, und Wagner betont, daß er zeitweise, wenn ihn die Situation wirklich einmal packte, des höchsten Ausdrucks der Empfindung mächtig war. Seine schwungvollen Ensembles und Finali waren für den Wagner der mittleren Periode vorbildlich. Sie verbanden die Großzügigkeit Spontinis mit der Klangpracht Rossinis. Als Melodiker zeichnet er sich durch den Reichtum seiner Einfälle aus[2], seine schwüle Harmonik ist immer interessant. Denn er gab sich Mühe, warf seine Opern nicht sorglos auf den Markt, sondern feilte lange an seiner Musik. Es kam ihm nicht darauf an, wie bei den „Hugenotten", 30000 Francs Konventionalstrafe zu erlegen, wenn er nicht zur vertragsmäßigen Zeit fertig wurde, oder einen vorzüglichen Instrumentalisten für irgend ein Solo bei der Premiere aus eigener Tasche anzuwerben. Er konnte sich das ja leisten und er verstand die Bedeutung der Vollkommenheit des Details für die Gesamtwirkung.

Meyerbeers nächstes Werk „*Les Huguenots*" (1836), diese Apotheose des religiösen Fanatismus, übertraf den Erfolg des „Robert" noch bedeutend. Hier wächst seine Muse wirklich oft zum Grandiosen, mag sie in der älteren Arbeit immerhin einheitlicher im Stile sein. Hier erprobte er das, was Wagner die „Emanzipation der Massen" nennt, die imposante Chorwirkung; hier wagte er nach Aubers Vorgang mit seiner feinen Witterung für die Wünsche der neuen Zeit einen Stoff mit tragischem Ausgang, der ihm dann zur Regel wurde. Er stand auf dem Gipfel des Ruhmes, als ihn 1842 nach der Aufführung der „Hugenotten" in Berlin die Berufung zum preußischen Generalmusikdirektor als Nachfolger Spontinis traf.

Meyerbeer siedelte also in seine Vaterstadt zurück und schrieb seine

---

[1] In Paris kannte man jene Antipoden der Claque, die bezahlten Leute, die bei den Aufführungen der Werke seiner Gegner ostentativ schliefen oder gähnten, als „les dormeurs de Meyerbeer".

[2] Wenn Meyerbeers Jugendfreund Dusch behauptete, Meyerbeer habe in Italien ältere Opernpartituren angekauft, um daraus die besten melodischen Gedanken für seine Werke sich anzueignen, so spricht daraus wohl nur die Gehässigkeit gegen den „Verräter" an den Grundsätzen des Harmonie-Vereins.

nächste Oper „*Das Feldlager in Schlesien*“ (1844) für Berlin auf einen deutschen Text von Rellstab. Jenny Lind sang die Hauptpartie der Vielka. Auch sein schönstes Werk, die Musik zum Trauerspiel „*Struensee*“ seines Bruders Michael Beer ist in Berlin entstanden. Darnach scheint seine schöpferische Kraft zu sinken. In den folgenden Werken treten die Fehler und Schwächen seines Talentes immer schärfer hervor, weil ihnen die Vorzüge nicht mehr die Wage halten. So im „*Le prophète*“ (1849), dessen Text ihm Scribe nach dem Beispiel des Wagnerschen Rienzi schreiben mußte und der wieder an der Großen Oper der französischen Hauptstadt herauskam. Meyerbeer machte nun Miene, auch die Komische Oper zu erobern, arbeitete mit Scribe das „Feldlager“ 1854 für Paris als „*L'étoile du nord*“ um und ließ, als der Erfolg ausblieb, sich von J. Barbier und M. Carré ein Libretto verfassen, das fünf Jahre später als „*Le pardon de Ploërmel*“ mit seiner Musik an die Öffentlichkeit kam. Doch mußte er wohl fühlen, daß das nicht sein eigentliches Fach sei, und so griff er auf einen längst geplanten pathetischen, durch den exotischen Einschlag ihn reizenden Stoff „*L'Africaine*“ zurück, den ihm wieder sein alter Helfershelfer Scribe bearbeitete. Mitten in den Vorbereitungen zur Pariser Premiere starb er.



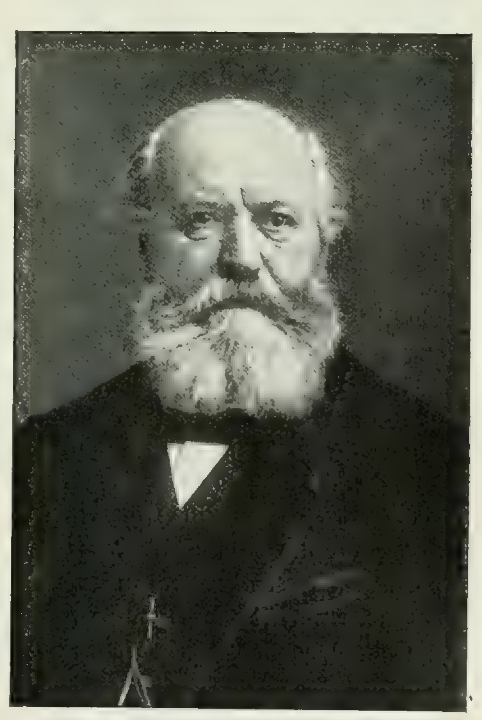
Jacques Fromental Elie Halévy (1799–1862).

Neben Meyerbeer vermochte Jacques Fromental Halévy[1] nur einmal mit einer großen Oper durchzudringen. Es war „*La Juive*“ (1835). Schüler Cherubinis, gleichfalls ein großer Könner, gleichfalls der Naivität ermangelnd, ist er neben Meyerbeer wohl das kleinere, aber ehrlichere Talent. Die „Jüdin“, worin namentlich die rituelle Tischszene mit dem Herzensanteil des frommgläubigen Juden geschrieben ist, hat auch den Religionsfanatismus zur treibenden Idee, der im Gedankenkreise des jungen Europa eine Rolle spielt. Bemerkenswert ist der Einfluß Webers in der schönen Erwartungsszene der Recha. In den Ensembles neigt Halévy zur Übertreibung. Wagner schätzte an ihm „eine gewisse schauerliche Erhabenheit durch elegischen Hauch verklärt“.

Auber, Rossini, Meyerbeer, Halévy hatten Paris zum Zentrum des europäischen Opernlebens erhoben. Und wie einst die deutschen Fürsten sich

[1] Halévy, Souvenirs et portraits (Paris 1861). Derniers Souvenirs (1863). Sein Vater stammte aus Fürth bei Nürnberg.

bemüht hatten, den Hofhalt der Bourbonen zu imitieren, so starrten die deutschen Theaterdirektoren wie geblendet nach der Großen Oper zu Paris, die den Kunstmarkt beherrschte, und von deren Abglanz sie sich beglückt fühlten. Auf Glanz und Blendung war es auch bei der Wiedergabe abgesehen. Mit ungeheurem Prunk stattete man die Opern aus. Die Premiere der „Jüdin“ z. B. kostete 150 000 Francs. Eine Garde vorzüglicher Sängerinnen wie Rosine Stoltz, Maria Falcon, Julie Dorus, Pauline Viardot-Garcia, Sophie Cruvelli, und Sänger wie Adolphe Nourrit, Gilbert Louis Duprez, Gustav Hippolit Roger, Nicolas Prosper Levasseur, denen die Partien gewissermaßen auf den Leib geschrieben waren, begeisterte das Publikum. Und dieses Pariser Publikum war ja nicht mehr die alte Aristokratie mit ihrem auf Traditionen beruhenden, ausgebildeten Geschmack, sondern die reichen Emporkömmlinge der Bourgeoisie lieferten jetzt dort den geistigen Maßstab, betrachteten die Oper als eine Stätte des protzigen Amüsements. Ein solches Publikum verlangte die rohen Wirkungen, ohne nach den Ursachen zu fragen, auf seine Gedankenlosigkeit konnte man dreist spekulieren. Man bot ihm eine flitterhafte Luxuskunst, die nicht mehr einem tieferen Bedürfnis der Volksseele entgegenkam, sondern mit Scheinwerten des Ernstes das Geschäft einer pathetischen Zerstreuung betrieb. Im Kampfe gegen diese Kunstrichtung ist das Wagnersche Musikdrama erwachsen.



Charles François Gounod (1818–93).

Die Traditionen der Großen Oper leben an ihrer Heimstätte bis heute fort und die Aufnahme der Wagnerschen Werke in ihren Spielplan hat daran in der Hauptsache wenig geändert. Gegen das Ende der fünfziger Jahre macht sich allerdings ein gewisser Rückschlag gegen das übertriebene Pathos der Meyerbeer-Periode geltend. Das Genre verweichlicht. Aber so sehr man die Verballhornung bedeutender Dichtungen zu beklagen hat: ein Fortschritt war es eben doch und entspricht der steigenden Wertschätzung der Poesie in der Oper, daß man den unsinnigen Scribiaden den Abschied gab und sich nunmehr gern den großen Stoffen der Weltliteratur, Goethe und Shakespeare, zuwandte. Charles François Gounod, der Hauptvertreter dieser neueren mehr lyrischen Opernproduktion der Franzosen, Schüler Halévys und anfangs der Kirchenmusik ergeben, hat seine bedeutendsten Erfolge („*Marguerite*“

1859 und „*Roméo et Juliette*“ 1867) zuerst im Theatre lyrique davongetragen.[1] Dazwischen schrieb er allerdings auch manches für die Große und Komische Oper.[2] Wenn er in seinen Memoiren sagt: „Die Kunst des Dramatikers ist eine Kunst des Porträtisten; er muß die Charaktere zeichnen, wie ein Maler ein Gesicht oder eine Stellung zeichnet,“ so erübrigt nur das Bedauern, daß ihm diese Porträtiergabe nicht verliehen war und daß ihm der Griffel nur für die Empfindungen der Erotik gehorchen wollte. Übrigens spürt man bei Gounod schon deutschen Einschlag: Mozart, Schumann, ja sogar Richard Wagner haben auf ihn eingewirkt. Erst nach ihm vermochte sich sein Geistesverwandter, der um acht Jahre ältere Ambroise Thomas[3] zur Geltung durchzuringen. Thomas war ein Schüler Lesueurs. Seine Musik schmeckt wie ein parfümierter Aufguß der süßen Gounodschen Melodiosität. Auch erreicht er ihn nicht in der Meisterschaft der technischen Mache. Aber mit „*Mignon*“ (1866) in der Komischen und mit „*Hamlet*“ (1868) in der Großen Oper hat er einen dauernden Platz, mit dem erstgenannten Werk sogar im internationalen Opernleben errungen. Nach Aubers Tode übernahm er die Direktion des Pariser Konservatoriums.



Charles Louis Ambroise Thomas (1811–96).

Eine ganz einsame Stellung innerhalb der französischen Oper nimmt Hector Berlioz mit seinen pathetischen Werken „*Benvenuto Cellini*“ (1838) und „*Les Troyens*“ (1863 vollendet) ein. Das letztere Werk zerfällt in zwei Teile: „*La prise de Troie*“ und „*Les Troyens à Carthage*“. Außerdem hat Berlioz 1862 eine komische Oper „*Beatrice et Benedict*“ für Baden-Baden nach Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“ geschrieben. Da diese Werke, in denen Berlioz auf die edle Einfachheit des Gluckschen Urbildes zurückgeht, um es im modernen Musikgeiste auszugestalten, zu Berlioz' Lebzeiten entweder gar nicht oder nur vereinzelt aufgeführt wurden, blieben sie für die Entwicklung des Genres zunächst bedeutungslos. Als letzte Nachzügler der Großen Oper seien aus der neueren Zeit Louis Etienne Ernest Reyer (1823—1909) mit „*Salambo*“ und „*Sigurd*“, sowie Camille Saint-Saëns (geb. 1835) mit „*Henri VIII.*“ und „*Samson et Dalila*“ genannt. Die Grundzüge sind noch die alten, aber in den Details merkt man hier schon deutlich den Einfluß der neuen, der modernen Zeit.

[1] Vergl. seine späteren Oratorien „*The redemption*“ (1882) und „*Mors et vita*“ (1885).

[2] Seine „Aufzeichnungen eines Künstlers“, deutsch von E. Bräuer (Breslau 1896). — Gounods Begeisterung für Mozart spricht aus seinem Buch über „Mozarts Don Juan“, deutsch von Klages (Leipzig 1891).

[3] Delaborde, Notice sur la vie et les oeuvres de M. A. Thomas (Paris 1896).

Klavier-Romantik.

Kaum auf einem andern Gebiete konnte sich der romantische Geist neben der Oper so kräftig offenbaren, wie auf dem der Klaviermusik. Der Klavierdilettantismus schoß seit dem Ende der zwanziger Jahre, durch die zahlreichen, seit dieser Zeit reisenden Virtuosen angeeifert, mächtig in die Halme, das Klavier bildete den Mittelpunkt des Salons. Hatten Beethoven und Schubert gezeigt, welcher Reichtum der subtilsten Empfindung und der subjektivsten Stimmung sich aus den Tasten hervorzaubern lasse, so schätzten alle schönen Seelen das Instrument des individuellen Gefühlsergusses. Und als Folie dient eine ungeheuere Literatur für die Vielzuvielen, die nicht aus innerem Müssen, sondern aus Nachahmungstrieb, gesellschaftlicher Konvenienz, Ehrgeiz oder Eitelkeit Klavier spielen zu müssen glaubten. Immerhin ist die Tendenz, die Technik durch die Poetik des Inhalts zu überwinden, unverkennbar und bald nach 1830, als die Virtuosität in Paganini und Liszt den Höhepunkt erreichte, bereits zum Durchbruch gelangt.



John Field (1782–1837).

Wir haben bereits[1] eine Anzahl von Klavierkomponisten kennen gelernt, die, aus dem 18. Jahrhundert in den in Rede stehenden Zeitabschnitt hineinragend, dem Tagesbedarf des großen Publikums bald mehr, bald weniger geschmackvoll dienten und meist aus der Schule Clementis in London stammten. Cramer erhob die Etüde, das technische Übungsstück zum Tongedicht. August Alexander Klengel aus Dresden (1783—1852) wandte sich den strengen Formen zu und hinterließ eine Art Seitenstück zum „Wohltemperierten Klaviere“ J. S. Bachs: *„Canons et fugues dans tous les tons“*, das zwei Jahre nach seinem Tode herauskam. An poetischem Gehalt bleibt es freilich weit hinter dem Vorbild zurück. Der eigentliche Tonpoet der Clementi-Schule wurde aber der Irländer John Field[2] aus Dublin. In größeren

---

[1] Vergl. oben S. 193 ff.

[2] Vergl. Liszt, Fields Nocturnes (Ges. Schr. Bd. 4).


Johann Nepomuk Hummel (1778–1837).

Formen wenig glücklich, wahrte er sich eine Spezialität in der kleinen Gattung der träumerischen Notturni, Parallelerscheinungen zu den schwermütigen Gedichten seines Landsmanns und Zeitgenossen Thomas Moore. Der volle, weittragende, holzbläserartige Ton der englischen Klaviere drängte die Schule Clementis dazu, das Element der Stimmung zu pflegen, so wie anderseits der elegante, glänzende, aber kurzwährende Ton der Wiener Flügel die Wiener Pianisten zum Kultus des Bravourspiels herausforderte. Mozarts Kunst auf den Tasten war von seinem Schüler Johann Nepomuk Hummel[1] (1778—1837) aus Preßburg ins Brillante und Virtuose entwickelt worden. In seiner imponierend „Ausführlichen theoretisch-praktischen Anweisung zum Pianofortespiel“ (1828) suchte er das gesamte Klavierwissen seiner Zeit zusammenzufassen, hat aber gerade infolge seiner allzugroßen Gründlichkeit nur wenig auf die Praxis gewirkt. Wenn Mozart vom Pedal nur einen sparsamen Gebrauch machte, so verwarf es Hummel völlig. Aber wenn er auch den von seinem Freunde Beethoven der Klaviermusik gegebenen Impulsen nicht mehr folgen konnte, so hoch er sie schätzte: ganz entzogen hat er sich ihnen nicht. Seine Kompositionen verraten den Einfluß jenes Gewaltigen durch einen gewissen Zug ins Großartige, z. B. in seinen Konzerten aus a und h moll und As, worin man freilich auch merkt, daß dieser Zug mehr gewollt als angeboren ist. In seinen Rondos und andern Werken ermüdet uns heute die allzu breite Hingabe an das Figurative. Aber er war ein Meister des vollgriffigen Satzes, der dem Klavier eine Menge neuer Klangeffekte (Doppeltriller, Doppelgriffpassagen etc.) entlockt hat, und


Sigismund Thalberg (1812–71).

[1] K. Richter, J. N. Hummel, N. Zschr. f. M. 1883.

in seinen Bagatellen op. 107 nimmt er sogar ein Stückchen Zukunft schon voraus. Sein Septett op. 74, seine fis moll-Sonate, seine vierhändige Sonate in As, sowie einige Kirchensachen werden noch heute bisweilen aufgeführt. Merkwürdigerweise verschmähte er den Gebrauch der Pedale.



Friedrich Michael Kalkbrenner (1788–1849).

Der „brillante Stil“, dessen anerkannter Meister Hummel war, beherrschte zu Anfang des 19. Jahrhunderts die mondäne Klavierliteratur. Auch Carl Czerny, obwohl Schüler Beethovens, knüpfte in seinen unzähligen Unterrichtswerken an die Praxis Hummels an. Carl Maria v. Weber, der große Romantiker, folgt mit seinen Klavierkompositionen gleichfalls diesem Zeitstil, den er allerdings mit seiner eigentümlichen Verve handhabt, und hat in seiner „Die Aufforderung zum Tanz“ durch die Konzeption nach einem sinnigen Programm die konventionelle Form — hier das Tanzpotpourri — poetisch geadelt. Er bildete namentlich die Clementische Oktaventechnik weiter. Von Hummels persönlichen Schülern haben sich einige selbständig entwickelt. So Sigismund Thalberg (1812—71), das illegitime Fürstenkind aus Wien, das sich in Paris als Virtuos einen Weltruf errang und für sein gesangvolles Spiel gefeiert wurde. Er hatte nämlich die Manier des englischen Harfenvirtuosen Elias Parish-Alvars (1808 bis 1849) auf das Klavierspiel übertragen: die auf beide Hände verteilte Melodie in die Mitte zu legen, sie im Baß durch Pedale zu stützen und im Diskant mit zarten Arpeggien zu umspielen.[1] In dieser Art waren seine „Opernphantasien“ und „Transkriptionen“ disponiert, womit er seine Konzertprogramme füllte. Diese doch mehr mechanischen als poetischen Arrangements des liebenswürdigen



Ignaz Moscheles (1794–1870).

[1] In dieser Manier folgte ihm namentlich der Czerny-Schüler Theodor Döhler (1814—56).

Weltmannes sind heute völlig vergessen. Zur Tonpoesie vorgedrungen ist hingegen der Bayer Adolf Henselt, der lang zu Petersburg wirkte und daselbst die Kunst des vollgriffigen Legato ausbildete. Ihn kennzeichnen seine Etüden op. 2 und seine Charakterstücke wie *poème d'amour.*



J. W. Tomaschek. Selbstporträt (1774—1850).

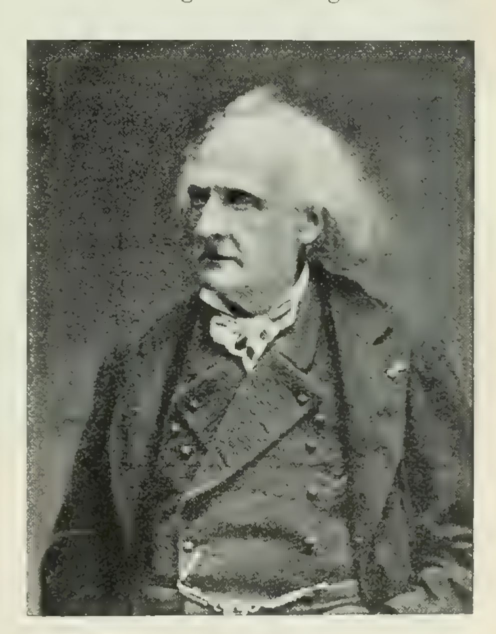
Mit der Wiener Schule wetteiferte die französische, die im Pariser Conservatoire ihren natürlichen Mittelpunkt fand, in brillanter Virtuosität. Die Brüder Jadin hatten um 1800 die Opernphantasie aufgebracht, Louis Pradher (1781 bis 1843) beförderte das leere Flitterwesen. Merkwürdigerweise sind es in der Folge meistens in Paris erzogene Deutsche, welche hier die Führung haben. Stammt doch die erste 1802 ausgearbeitete Methode des Klavierspiels von dem Elsässer Ludwig Adam. Sein Schüler war Friedrich Kalkbrenner (1788 bis 1849), der zu Wien auch von Clementi profitiert hat, der das Fingerspiel ohne Mitbewegung des Armes bevorzugte, der mit Oktaven aus dem Handgelenk Aufsehen machte, der die linke Hand und den Pedalgebrauch kultivierte. Als Komponist erfreut er sich als Großlieferant von allerhand Salonmusik in der Kunstwelt keines guten Namens, obzwar die Sachen lange den Markt beherrschten. Ferner seien genannt: Henri Herz aus Wien (1806—88) und Franz Hünten aus Koblenz: der melodiöse Henri Bertini (1798—1876), Henri Rosellen (1811—76) u. a.

Eine besondere Stellung nimmt die Prager Schule ein, deren Häupter Johann Wenzel Tomaschek und der erste Direktor des in der Moldaustadt 1811 nach dem Muster der Pariser Anstalt ins Leben getretenen Konservatoriums, Dionys Weber (1771—1842), waren. Beide erklärte Mozartianer, Gegner des einseitigen Virtuosentums. Tomaschek setzte den Bravourstücken der Zeitgenossen seine von poetischem Geiste angewehten „*Eklogen*", „*Rhapsodien*" und „*Dithyramben*" entgegen, während bei seinen vielen Schülern, der derbe, renommistische Dreyschock, Schulhoff, Sigmund Goldschmidt u. a., das virtuose Moment vom Zuge der Zeit wieder stärker hervorgetrieben wird. Dionys Webers Privatschüler war Moscheles, der später zu Wien in persönliche Beziehungen zu Beethoven treten durfte, lang in London wirkte und seit 1846 bis zu seinem Tode ein Lehramt am Leipziger Konservatorium bekleidete. Moscheles war vor allem Virtuose. Aber der

große, pathetische Zug war bei ihm viel überzeugender als bei Hummel, in ihm war Rasse und ein apartes harmonisches Empfinden. Seine charakteristischen „*Studien*“ (op. 70 und 95) gehören noch immer zu den Standwerken der Klaviermusik, sein Duo *Hommage à Händel* für zwei Klaviere und manches aus seinen Klavierkonzerten verdiente es zu sein. Von seinen Schülern ist der wildgeniale Henry Litolff (1818—91) zu nennen, der mit fünf „*Konzertsinfonien*“ für Klavier und Orchester eine neue Gattung zu schaffen versucht hat. Er wirkte zumeist in Paris,[1] das um 1830 wie in der Oper so auch in der Klaviermusik unbestritten die Führung innehatte.

Eine neue Ära datiert für die Klaviermusik seit dem Auftreten der beiden genialen Tonkünstler Chopin und Franz Liszt.

Frederic Chopin[2] entstammte einer polnischen Familie, die mit Stanislaus Leszczinski nach Frankreich ausgewandert war und mit der ganzen Zähigkeit des Polen an ihrem Volkstum festhielt. Darum war Chopins Vater Nicola wieder in die Heimat zurückgekehrt und lebte als französischer Sprachlehrer zu Zelazowa Wola bei Warschau. Schon mit acht Jahren spielte der Kleine öffentlich Klavier und war bald ein Liebling der adeligen Kreise. Aber er zog auch stets gern auf die Dörfer hinaus, um die Eigentümlichkeiten der polnischen Volksmusik wachen Ohres zu belauschen. Im Vaterhause, in dem viele hervorragende Persönlichkeiten des Warschauer geistigen Lebens verkehrten, erhielt er eine humanistische Bildung. In der Komposition unterwies ihn der Schlesier Josef Elsner am Konservatorium. Hummel, der in Warschau konzertierte, gewann Einfluß auf sein Klavierspiel. 1829 reiste er nach Wien, wo man ihn bewog, zweimal im Theater zu spielen und ihn vielfältig ehrte. Nach Hause gekehrt, führte er noch seine beiden *Klavierkonzerte*[3] öffentlich vor, ehe er sich zu einer großen Konzertfahrt nach dem Westen rüstete.



Henry Litolff (1818—91).

Im November 1830 reiste er ab. Bald darauf brach der polnische Aufstand los und nur die dringenden Bitten der Eltern hielten ihn, den feurigen

[1] Im Laufe seines vielbewegten Lebens hat er 1846 den Braunschweiger Musikverlag Litolff begründet.

[2] F. Niecks, Fr. Chopin, 2 Bände (London 1888, deutsch: Leipzig 1890). Leichtentritt, Fr. Chopin (Berlin 1905). Daselbst die weitere Literatur.

[3] In *e moll* und *f moll*. Das Orchester wird darin recht nebensächlich behandelt, der Klavierpart ist alles.

Patrioten, ab, zurückzukehren und sein Schwert fürs Vaterland zu ziehen. Er ging nach Wien, das ihn diesmal minder freundlich aufnahm, dann nach München und über Stuttgart nach Paris. In Stuttgart erfuhr er 1831 zu seinem unendlichen Schmerze die Eroberung Warschaus durch die Russen. Als er in Paris eintraf, war er als Künstler und Mensch bereits eine ausgeprägte Persönlichkeit. Gleichwohl beabsichtigte er noch, bei Kalkbrenner Unterricht im Klavierspiel zu nehmen, aber der Lehrer machte ein dreijähriges Studium zur Bedingung, wozu sich Chopin nicht entschließen konnte. Er konzertierte und hatte Erfolg. Und da die vielen adeligen Flüchtlinge aus Polen sich in der französischen Hauptstadt als Kolonie ansässig machten, war er bald ein gesuchter Klavierlehrer, dem alle Salons offen standen. Mit den Koryphäen des geistigen Paris schloß er bald Freundschaft. Konzertiert hat er nur wenig. Ein großes Publikum „machte ihn scheu". Aber er lebte in angenehmen Verhältnissen als Mann von Welt, hielt sich Pferd und Wagen und seine Kompositionen wurden gut bezahlt. Sein Vaterland Polen hat er nicht wieder gesehen, trotzdem er stets Patriot blieb und mit seinen Warschauer Freunden und Angehörigen in enger Fühlung blieb. Nur kurze Reisen nach Marienbad, Leipzig, Aachen unterbrachen gelegentlich sein in der vornehmen Pariser Geselligkeit aufgehendes Leben, das seit 1836 durch nahe Beziehungen zu der Schriftstellerin George Sand einen romantischen Schimmer gewann. Bald darauf meldete sich ein Brustübel. Vergebens suchte er, von der Freundin geleitet, Heilung auf der Insel Majorka. Nach einem Jahrzehnt, während dessen sein Zustand immer bedenklicher wurde, erfuhren die Beziehungen zur Sand einen jähen Abbruch.



Frederic Chopin (1810—1849). Porträt von Delacroix.

Von diesem Schlag erholte er sich nicht mehr. Die Revolution vertrieb Chopin nach England, wo man ihn auf jede Weise auszeichnete, aber schon im folgenden Jahre erlag er zu Paris, das ihm zur zweiten Heimat geworden war, seinem Leiden.

In Chopins künstlerischem Schaffen[1] treten drei Momente hervor: er ist ein spezifisches Klaviergenie, er gibt sein Bestes in kleinen Formen, und er ist ein Pole. Sein Spiel mit dem sanften Anschlag eignete sich nicht für das Konzert und wirkte mit seiner Individualität und Empfindungszartheit so recht erst im intimeren Salon. Kennzeichnend dafür war die freie Behandlung des Taktes, das *tempo rubato,* das er der slawischen Volksmusik abgelauscht hatte. Als Komponist zählt er zu den originellsten aller, und seine reiche Phantasie, die ihm tausend immer neue Formen eingibt, wird nur durch ein starkes Formgefühl gezügelt. Die Zahl seiner Werke ist nicht groß, weil er unablässig daran feilte. Seine Stärke steckt im Einfall, in den eine bezaubernde Poesie ausströmenden Themen, in der melodischen, harmonischen, rhythmischen Erfindung, weniger in der Durchführung, und dann in dem genialen Klaviersatz. Ausnutzung der hohen Lagen, weitspannige Akkordbrechungen, rauschende Passagen, überhaupt ein feiner Sinn für die Poesie des Klanges sind nur einige seiner Merkmale. Obwohl mit den bedeutendsten Literaten, die Paris damals beherbergte, befreundet, ist Chopins Musik doch absolute, hochpoetische, aber unliterarische Musik. Da sind seine *Preludes* op. 28, vierundzwanzig durch alle Tonarten, einige noch in Warschau, die letzten auf Majorka entstanden, Tongedichte von erstaunlicher Mannigfaltigkeit der Stimmung; da sind seine gesangreichen *Nocturnen*, worin er diese von Field geschaffene Gattung auf die höchste künstlerische Höhe brachte; seine *Etüden* op. 25, die wertvollsten der Klavierliteratur, seine vier *Scherzi* und ebensoviel *Balladen* (zu dieser Gattung haben ihn die Balladen von Mickiewicz angeregt), seine *Sonaten* (besonders die h moll), seine vier *Impromptus*, seine *Berceuse* und *Barcarole* und schließlich seine Tänze, die *Mazurkas* und *Polonaisen*, die idealisierten Tanzformen seines Volkes. Damit wurde er der erste polnische Nationalkomponist.[2] Auch eine Reihe meist melancholischer *Walzer* muß mit genannt werden. In all diesen Werken, die den dritten großen Höhenpunkt der Klaviermusik bilden, erweist sich Chopin als der echte Romantiker, der aber nicht etwa bloß elegisch im Mondenscheine schwärmt, sondern der auch alles, was an Ritterlichkeit, Feuer und Leidenschaft im polnischen Charakter lebt, in hinreißender Weise zum Ausdruck zu bringen wußte. Von Gesangsmusik hat er nur eine Anzahl Lieder auf Texte seiner Heimatdichter hinterlassen, deren Musik auch deutlich den polnisch-volkstümlichen Zug ausprägt. Die Veredelung erfolgt überall durch eine überaus kühne, sensitive, ja raffinierte, vom Geiste der Chromatik durchwehte Harmonie, die nicht selten jene des „Tristan“ vorauszuahnen scheint. Man würde Chopin auch nicht gerecht werden, wenn man seine Musik, die gewiß vielfach aus dem Milieu des vornehmen Salons erblüht ist, wenn man sie als Salonmusik im landläufigen Sinne bezeichnen wollte. Salonmusik gibt immer nur den

[1] Vergl. Liszt, Fr. Chopin (Ges. Schriften, Band I).

[2] Polen hat vor Chopin keine bemerkenswerte Nationalmusik gehabt. Die Polonaise, die auch Carl Maria v. Weber und Spohr liebten, besaß aber in Oginski, Kurpinski und Moniuszko schon begabte polnische Komponisten.

Schein der Virtuosität und Empfindung. Chopins Musik aber ist Empfindung, und vieles, was technisch leicht zu sein scheint, erfordert in Wahrheit wirkliche Künstlerschaft.

Bei der Ausbildung seines Klavierstils ist für Chopin seine Freundschaft mit einem Manne von Bedeutung gewesen, dessen Feuergeist seine zarte, mimosenhafte Natur gar oft mitriß, während er selbst sich in der reinen Schönheit der Chopinschen Kunst läuterte: Franz Liszt.

Franz Liszt[1] war zu Raiding bei Oedenburg als Sohn eines Gutsverwalters geboren, ein Deutsch-Ungar, war ein musikalisches Wunderkind, und nach einem Konzert des Neunjährigen zu Preßburg setzten ihm sechs anwesende Magnaten ein Stipendium zur weiteren Ausbildung aus. Der Vater gab seine Stellung auf und brachte das Kind nach Wien zu Czerny, wo es bald in Konzerten die Aufmerksamkeit (auch Beethovens) auf sich lenkte. Den theoretischen Unterricht versah der alte Salieri. Drei Jahre später ging es nach Paris. Die Aufnahme ins Konservatorium wurde dem „petit Litz", wie er allgemein hieß, als einem Ausländer allerdings verweigert und er mußte Privatschüler von Paer und Reicha werden, aber die vornehme Gesellschaft an der Seine verhätschelte ihn ebenso wie jene zu London, das er zeitweilig besuchte. Sogar eine Oper, „*Don Sancho*" wurde bei ihm bestellt und 1825 in der Academie royale aufgeführt. Mittlerweile hatte sich bei dem Knaben eine Reaktion gegen dieses Leben in der großen Welt eingestellt, seine Phantasie nahm eine mystisch-religiöse Richtung, aus der ihn erst der plötzliche Tod des Vaters zu Boulogne, wo sie zur Erholung weilten, aufrüttelte (1827). Liszt lebte nun mit der Mutter zu Paris als gesuchter Klavierlehrer, und trieb dabei eifrig Literatur, Kunst und Philosophie. Er stürzte sich in den Strudel der geistigen Bewegung, die zur Julirevolution führte, gesellte sich den französischen Romantikern, begann eine Revolutionssinfonie, schwärmte mit den St. Simonisten für die Menschenliebe, und der Abt Lamenais, der demokratische Kirchenreformer, wurde sein väterlicher Freund.

Sein Künstlertum empfing in dieser Zeit neue, entscheidende Anregungen. Paganinis Auftreten in Paris (1831) machte auf ihn einen großen Eindruck. Er schloß sich ab und arbeitete an der Vervollkommnung seiner Technik, deren Wert als Mittel zum Zweck er sogleich erkannte. Vier bis fünf Stunden des Tages übte er: unerhörte Sprünge, Spannungen, Akkordzerlegungen, und machte seine Entdeckungsreisen durch die Klangwelt der Klaviatur. In der Verteilung von Passagen auf beide Hände, in Arpeggien, Trillern, Doppelgriffen und Läufen, in orchestralen Wirkungen, Pedaleffekten hat er die pianistische Technik geradezu erschöpft. Er übertrug Paganinis Kaprizen auf das Klavier,[2] und als im folgenden Jahre der aus Rom zurückgekehrte Berlioz seine fantastische Sinfonie aufführte, gab er das ihn begeisternde Werk in

[1] Fr. Kapp, Franz Liszt (Berlin 1909). A. Göllerich, Fr. Liszt (Berlin 1908). R. Louis, Franz Liszt (Berlin 1900). E. Reuß, Franz Liszt (Dresden 1898).

[2] *Grandes Etudes de Paganini* (1841).

einer „Klavierpartitur“ heraus,[1] die durch die Art, wie sie die orchestralen Wirkungen auf dem Flügel wiedergab, geradezu Epoche machte. Gegen die technischen und tonmalerischen Exzesse Paganinis und Berlioz' bot ihm die poetische, aber formvolle Tonsprache Chopins ein heilsames Gegengewicht. Im Verein mit seinen Freunden hat er dann 1834 den Verleger Maurice



Franz Liszt (1811—86) von Kriehuber.

Schlesinger zur Herausgabe einer fortschrittlichen Musikzeitung, der „*Gazette musicale*“ bewogen, worin die Künstler selbt zu Worte kommen sollten.

Seit dem Tode seines Vaters war Liszt nicht mehr öffentlich aufgetreten. Jetzt, 1834, ließ er sich in Paris auch wieder hören. Er war ein anderer geworden. Sein Spiel war von einer Meisterschaft, Kühnheit, Unmittelbarkeit und dabei mit einer suggestiven Persönlichkeit gleichsam geladen. „Jugendlich, schlank, halb Apoll, halb Hermes, das scharfgeschnittene, feine geistvolle

---

[1] Erschienen 1833.

Gesicht vom wallenden Blondhaar eingerahmt, im Benehmen den allerfeinsten französisch-graziösen Ton“ plauderte er in den Pausen mit den Damen der ersten Reihe — . . . „Plötzlich, wie von Inspiration ergriffen, wendet sich Liszt zum Klavier, wirft in rascher Bewegung ohne hinzusehen, nachlässig und leichthin die Hände auf die Tasten und unter seinen Fingern baut sich nun ein schimmernder Zauberpalast in Tönen auf.“ [1] Jeden Komponisten spielte er, dessen Wesen entsprechend anders, man glaubte, das Stück entstehe erst unter seinen Händen. Er spielte mit zurückgeworfenem Kopf, mit der Miene eines Verzückten, durchaus abhängig von der augenblicklichen Stimmung und darum sehr ungleich. Und nicht nur im Technischen ließ er alle weit hinter sich,[2] sondern übertraf sie auch durch die Universalität seines musikalischen Geistes. Man vergötterte ihn, besonders aber die Frauen. Mit einem Male sah er sich infolge seines Verhältnisses zu der schönen Gräfin d'Agoult bewogen, Paris aufzugeben. Da ließ die Gräfin Mann und Kinder im Stiche und folgte ihm in die Schweiz. Das Paar wandte sich nach Genf, er lehrte am neugegründeten Genfer Konservatorium, vertiefte sich in die Lektüre Byrons, besuchte philosophische Kollegien.[3] Aber da störte ihn aus seiner Idylle die Nachricht auf, in Paris sei ein ganz neues epochemachendes Klaviergenie aufgetaucht: Thalberg. Da kehrte er trotz der gegen ihn ungünstigen Stimmung an die Seine zurück, konzertierte und gab in vier Beethoven gewidmeten Kammermusiksoireen Musterbeispiele eines ebenso geistvollen als gewissenhaften Vortrags der Klassiker. Die Kritik einer Thalbergschen Phantasie in der „Gazette“, worin er diesem Klavierstil das Recht absprach, als Fortschritt zu gelten, verwickelte ihn in einen Federkrieg mit Professor Fetis. 1837 kam Thalberg wieder nach Paris und die Rivalität der beiden Pianisten, die mit einander übrigens als Gentlemen verkehrten, spaltete Paris in zwei Lager. Man beschied sich schließlich, als Liszt und Thalberg in den Salons der Gräfin Belgiojoso zu wohltätigen Zwecken gemeinsam mitgewirkt hatten, mit der schönen Phrase der Hausfrau: Thalberg sei der Erste, aber Liszt der Einzige. Wie wenig Neid Liszt fremdem Verdienst entgegenbrachte, bewies damals sein schöner Aufsatz über Schumann, den er neben Chopin für das bedeutendste Talent der Zeit auf dem Felde der Klaviermusik erklärte.

Nach Saisonschluß weilte Liszt mit der Gräfin zunächst als Gast bei seiner Freundin, der George Sand in Nohant, wo er nicht nur mit jenen Transkriptionen Schubertscher Lieder für das Klavier[4] begann, die Schuberts Namen erst in der großen Musikwelt populär machen sollten, sondern auch die meisterhafte Wiedergabe der Beethovenschen Sinfonien[5] in Angriff nahm,

[1] Ambros, Bunte Blätter (Leipzig 1872).

[2] Chopins Spielweise machte er sich so zu eigen, daß man im Dunklen nicht unterscheiden konnte, ob er oder Chopin spiele.

[3] Damals schrieb er für die „Gazette“ seine wertvolle Artikelreihe „*De la situation des artistes*“.

[4] „*Zwölf Lieder*“ 1838.

[5] Erschienen (einzeln) seit 1840.

dann in Italien, wandte sich auf die Nachricht von den Überschwemmungen in Ungarn nach Wien und Pest, zur Linderung der Not riesige Summen erspielend, dann nach Italien zurück. Hier trennte er sich von der Gräfin, um als konzertierender Virtuose die ungeheuren Summen zu erspielen, die die luxuriöse Weltdame bedurfte. Dabei glänzte er selbst durch eine wahrhaft königliche Freigebigkeit, womit er überall, wo er weilte, Spitäler, Stiftungen und einzelne Bittsteller beschenkte. Er war der erste, der es wagte, Klavierkonzerte ganz allein, ohne Orchester und sonstige Mitwirkende zu bestreiten.

Liszt eröffnete seine Karriere eines Reisevirtuosen 1839 mit einem Brief an das Komitee des Beethoven-Denkmals in Bonn, wofür die Spenden nur kümmerlich flossen: er komme für die ganzen Kosten auf. Nun ging's nach Wien und Ungarn, wo man ihn überschwänglich, unter anderem durch einen kostbaren Ehrensäbel ehrte. Und dann weiter kreuz und quer durch ganz Europa. In Berlin ernannte man ihn zum Mitglied der Akademie und bei seiner Abreise veranstalteten die Studenten, denen er Gratiskonzerte gegeben, ein großartiges Komitat, indem sie ihn in einem von sechs Schimmeln bespannten Galawagen in einem endlosen Zug von Wagen und Berittenen ans Tor geleiteten. Königsberg machte ihn zum Ehrendoktor. Der Sommer wurde gewöhnlich in Nonnenwerth am Rhein mit der Gräfin und den Kindern verbracht. Hatte sich schon da die Grundverschiedenheit der Charaktere immer deutlicher herausgestellt, so kam es im Frühjahr 1844 in Paris zum völligen Bruch. In Weimar hatte die kunstsinnige Großherzogin Maria Paulowna ihn zum Reformator der musikalischen Verhältnisse der Goethe-Stadt ausersehen. Er sollte als „Kapellmeister in außerordentlichen Diensten" drei Monate des Jahres daselbst wirken. 1844 trat er sein Amt als Dirigent einiger Weimarer Hofkonzerte an. 1845 wohnte er der Enthüllung des Beethoven-Denkmals bei, dessen Kosten er größtenteils gedeckt hatte.[1] Er war damals gerade in Deutschland so heimisch geworden, daß auch seine Autorschaft mehrerer deutsch-patriotischer Männerchorgesänge[2] gar nicht wundernimmt. Die Kunstfahrten setzte er noch einige Zeit fort, spielte bald in Lissabon bald in Konstantinopel und beschloß seine glänzende Virtuosenlaufbahn im September 1847 zu Elisabethgrad. Sein längstgefaßter Entschluß, das Virtuosentum abzustreifen und sich fortan dem Schaffen zu weihen, wurde bestärkt durch die geistvolle polnische Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die aus Liebe zu ihm 1848 aus ihrer Heimat (Woronice) nach Weimar floh und sich unter den Schutz der Großfürstin stellte. Die Tätigkeit, die der nunmehr zu Weimar seßhaft gewordene Liszt daselbst entfaltete, gehört in ein späteres Kapitel. Liszt, der unerreichte Pianist, dem das Klavier nach seinem eigenen Ausspruch das gewesen war, „was dem Araber sein Pferd", hat seit jenem Abend in Elisabethgrad nie mehr zum eigenen Vorteil gespielt und nur noch ab und zu im Dienste der Wohltätigkeit öffentlich die Tasten berührt.

[1] Auch die große Festhalle wurde auf Liszts Kosten errichtet. Zum Dank wurde Liszt 1870 zur Beethoven-Feier in Bonn nicht eingeladen, man berief Hiller, seinen Gegner.

[2] *„Was ist des Deutschen Vaterland", „Rheinlied"* u. a. m.

Liszts Klavierkompositionen aus jener Zeit sind zum großen Teil virtuose Konzertstücke, die der Mode der Zeit entgegenkommen, also zumeist Opernparaphrasen, worin die Virtuosität in der neuen kühnen, hinreißenden Art, die ihm eignete, Triumphe feiert, wie in den Phantasien über Motive aus „*Niobe*", „*Robert der Teufel*", „*Don Juan*", „*Lucia*", in der „*Tarantella*" aus der „Stummen" usw. In seinen nicht sehr zahlreichen Originalwerken erscheint er zunächst von Chopin angeregt („*Apparitions*" 1835). Der poetische Charakter ist meist unverkennbar („*Harmonies poëtiques et réligieuses*" 1835), aber es sind wie in dem Sammelwerk „*Années de pèlerinage*" 1842, vorwiegend Stimmungseindrücke von seinen Reisen in der Schweiz und in Italien, die sich ihm zu klingenden Impressionen gestalten, auch gesehene Bilder großer Meister regen ihn häufig an.[1]

Die Gruppe der Pariser Pianisten erhielt 1838 einen Zuwachs durch das feine Talent des Deutschungarn Stephen Heller aus Budapest, dessen Milieu weniger die vornehme Empfindungswelt des Salons (im guten Sinne), als vielmehr die frische Natur bildete: „*Spaziergänge eines Einsamen*", „*Im Walde*" usw. sind für ihn charakteristisch. Die bizarre Richtung im Berliozschen Sinne vertrat der wunderliche Charles Henri Valentin Morhange, genannt Alkan (1813—88).

Auch in Deutschland brach sich die romantische Geistesrichtung in den dreißiger Jahren siegreich in der Klaviermusik Bahn, zunächst durch Felix Mendelssohn,[2] neben den dann sofort Robert Schumann, als der bedeutendste Meister dieser Gruppe, trat. Im selben Jahre, da die französischen Klavier-Romantiker zu Paris ihre „Gazette" begründeten, wurde zu Leipzig die „*Neue Zeitschrift für Musik*" ins Leben gerufen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy,[3] ein Enkel des Philosophen Mendelssohn, wurde zu Hamburg als Sohn eines Bankiers geboren. Er und seine Schwester Fanny waren musikalische Wunderkinder. Als die Familie 1811 während der Besetzung durch die Franzosen ihrer patriotischen Haltung wegen flüchten mußte, faßte sie Fuß in Berlin, wo der kleine Felix nun aufwuchs. Die wichtigste Rolle spielte daselbst der derbe, mit natürlichem praktischen Sinn begabte Karl Friedrich Zelter, Maurermeister und Musikus dazu. Seit 1800 leitete er die von seinem Lehrer Karl Friedrich Christian Fasch begründete Berliner Singakademie, welche den Chorgesang in Deutschland neu belebte, seit 1809 die aus einer fröhlichen Vereinigung zu Ehren des nach Wien sich verabschiedenden Sängers Otto Grell entstandene „Liedertafel", welche ein Aufblühen des Männergesanges eröffnete. Sein bescheidenes

[1] Andere wichtigere Kompositionen: *Galop chromatique* (1838), *Valse impromptu* (1843).

[2] E. Wolff, F. Mendelssohn-Bartholdy (Berlin 1906). Dortselbst weitere Literatur. Briefe aus den Jahren 1830—47 von F. Mendelssohn (7. A., Leipzig 1899). E. Devrient, Erinnerungen an F. Mendelssohn (Leipzig 1869). F. Hiller, Felix Mendelssohn. Briefe und Erinnerungen. Schubring, Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Jul. Schubring.

[3] Den Namen Bartholdy nahmen die zum christlichen Glauben übergetretenen Linien der Familie an. Felix Mendelssohn ist schon mit sieben Jahren getauft worden.

Talent im Liede ist schon erwähnt worden. Er war mit Goethe sehr befreundet, ja dessen Orakel in musikalischen Dingen, und hat es in seiner philiströsen Beschränktheit glücklich dahin gebracht, dem Weimarer Olympier das Interesse für seine genialen Zeitgenossen Beethoven, Weber und Schubert zu benehmen. Die stärkere schöpferische Begabung war jedenfalls der Berliner Universitätsmusikdirektor Bernhard Klein, ein Rheinländer, den Zelter infolgedessen ehrlich haßte. Und als dritte Koryphäe sah man den



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—47).
Nach einem Gemälde von Th. Hildebrandt.

Pianisten Ludwig Berger, einen ehemaligen Schüler Clementis, an. Felix Mendelssohn lernte nun bei Zelter Theorie und wurde von dem eifrigen Bachianer frühzeitig auf den großen Thomaskantor hingewiesen. Berger unterrichtete ihn im Klavierspiel. Auf der Violine ist Eduard Rietz sein Lehrer gewesen, wie denn der Knabe die sorgsamste und vielseitigste Bildung erhielt. Er war bald nicht nur in den alten Sprachen bewandert und im Zeichnen und Malen geübt, sondern auch ein vortrefflicher Tänzer, Reiter und Schwimmer. Das Vaterhaus war überdies ein Sammelpunkt aller Philosophen, Literaten, Künstler und Schöngeister Berlins, und wenn die Geschwister miteinander spielten, drängte sich unwillkürlich die Erinnerung an Mozart

auf. Mit neun Jahren konzertierte Felix, mit elf begann er zu komponieren. Seine Frühreife setzte alles in Erstaunen. Freilich förderten ihn die berühmten Sonntagsmusiken im Elternhause, für die sogar ein kleines Orchester zur Verfügung stand, nicht wenig. Die persönliche Bekanntschaft mit C. M. v. Weber gab ihm den Impuls ins romantische Fahrwasser. Im November 1821 hatte ihn Zelter zu Goethe nach Weimar mitgenommen, wo der schöne Knabe sich die herzlichsten Sympathien des Großen gewann, die sich bei späteren Besuchen in Ilm-Athen nur noch steigerten. 1825 brachte der Vater den Knaben nach Paris, um ihn Cherubini und den andern Notabilitäten vorzustellen. Bald darauf entstanden das *Oktett*, ferner das *Capriccio* und *Rondo capriccioso* für Klavier. Auch beendete er eine komische Oper „*Die Hochzeit des Camacho*“[1] und im folgenden Jahre, da er Vorlesungen an der Universität besuchte, die *Ouvertüre zum Sommernachtstraum*, ein vollkommenes Meisterwerk. 1829 vollbrachte Mendelssohn eine Tat von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung, indem er die Aufführung der Bachschen Matthäuspassion durch die Singakademie durchsetzte und leitete, um das Werk aus hundertjähriger Vergessenheit zu retten. Gleich darauf begab er sich nach London, wohin ihn der befreundete Moscheles eingeladen hatte und wo er als Pianist und Dirigent in der Philharmonischen Gesellschaft große Erfolge davontrug. Reiche Anregungen verdankte er einem sich anschließenden Ausflug nach Schottland. Die silberne Hochzeit der Eltern wurde mit dem Liederspiel „*Die Heimkehr aus der Fremde*“ begangen.

Auch 1830, nachdem er die „*Reformationssinfonie*“ vollendet, ist er viel auf Reisen. Der Weg führt ihn über Weimar, München, Wien nach Venedig, wo seine ersten „*Lieder ohne Worte*“ für das Klavier entstanden. Ein halbes Jahr verlebte er in Rom, verkehrte mit dem Abbé Santini, mit Baini und dem jungen Berlioz, vor allem aber mit bildenden Künstlern, Thorwaldsen, Bendemann, Horace Vernet, Hildebrandt u. a. Dabei arbeitete er an der *Hebridenouvertüre*, an der Kantate „*Walpurgisnacht*“, *Motetten* und der „*Schottischen Sinfonie*“. Im Sommer 1831 wandte sich Mendelssohn zur Heimkehr, wanderte durch die Schweiz und blieb den Winter über in Paris. Die jungen Romantiker nahmen ihn mit offenen Armen auf, aber die Konservatoriumskonzerte lehnten seine Reformationssinfonie ab. Dagegen hieß man ihn in London, wo er im April 1832 eintraf, willkommen. Er dirigierte hier seine „Hebriden“ und spielte sein g moll-Konzert und sein h moll-Capriccio.

Mittlerweile war durch Zelters Tod die Leitung der Singakademie erledigt. Mendelssohn bewarb sich, unterlag aber gegen seinen Gegenkandidaten, den ältlichen Rungenhagen, unter dem die Singakademie einen philiströsen Kurs einschlug. Um so mehr erfreute den verstimmten Künstler die Wertschätzung, die ihm England entgegenbrachte. Die Londoner Philharmonische Gesellschaft lud ihn wieder ein und bestellte eine Sinfonie bei ihm (die „*italienische*“ in A dur). Dann wurde er nach Düsseldorf als Dirigent

[1] Sie wurde im Berliner kgl. Schauspielhause einmal aufgeführt.

des Niederrheinischen Musikfestes (1833) berufen[1] und die Folge war seine Anstellung als städtischer Musikdirektor zu Düsseldorf. Hier pflegte er die Meister der Kirchenmusik von Palestrina bis Cherubini, hier regte ihn der Verkehr in dem musikalischen Hause von Woringen zu Gesangsquartetten an; hier leitete er im Theater die von Immermann ins Werk gesetzten „Mustervorstellungen" klassischer Opern, beteiligte sich auch mit Immermann an der Begründung des neuen Aktientheaters, überwarf sich aber mit ihm und zog sich auf seine Konzerttätigkeit zurück. Komponiert hat er in dieser Zeit u. a. die *Melusinenouvertüre* und einen großen Teil des Oratoriums „*Paulus*".

Im Jahre 1835 folgte Mendelssohn einem Rufe als Dirigent der Gewandhauskonzerte nach Leipzig und es wird über sein weiteres Wirken in einem späteren Abschnitt noch gehandelt werden. Hier soll nur noch von dem Klavierkomponisten Mendelssohn die Rede sein. Man übersieht angesichts seiner heute zu Tode gespielten „*Lieder ohne Worte*" leicht, daß sie, an Beethovens Bagatellen anknüpfend, in Deutschland die ersten Versuche in poetisierender Klaviermusik bedeuteten, so wie seine Klavier-*Fugen* gegen den leeren Virtuosenflitter demonstrierten. Die Technik des Klaviers hat er wohl kaum erweitert, wenn man von seinen vielstimmigen Staccatopassagen absieht. Er schreibt noch nicht spezifisch klaviermäßig, sondern gewissermaßen abstrakt musikalisch. Am glücklichsten ist er auch als Klavierkomponist dort, wo er trippelnden Elfenspuck widergibt.

In der Klaviermusik ist ihm Robert Schumann aus Zwickau ohne Zweifel bei weitem überlegen.

Schumann[2] war der Sohn eines Buchhändlers und seine ersten Neigungen waren literarische. Ein Konzert von Moscheles, dem er beiwohnte, bestimmte seine Vorliebe für die Musik. Als Studiosus juris in Leipzig lernte er den Klavierpädagogen Friedrich Wieck kennen, der ihm geregelten Klavierunterricht erteilte, verbrachte zwei fröhliche Semester in Heidelberg und rang, von Paganinis Spiel begeistert, der verwitweten Mutter die Erlaubnis ab, sich ganz der Musik widmen zu dürfen. Nun, 1830, zog er wieder nach Leipzig, um sich bei Wieck zum Berufs-Pianisten auszubilden. Ein törichtes Experiment, das die Unabhängigkeit der Finger von einander befördern sollte, lähmte ihm einen Finger und nötigte ihn, die Pianistenkarriere aufzugeben. Er warf sich auf die Komposition. Mit einem Kreise junger Künstler, der sich abends im Restaurant „Zum Kaffeebaum" zu versammeln pflegte, wurde die Gründung der „*Neuen Zeitschrift für Musik*" beschlossen. Das Programm lautete: Kampf gegen das leere Virtuosentum. Vorbereitung „einer neuen poetischen

[1] Die Niederrheinischen Musikfeste sind 1817 gegründet worden und hatten den Zweck, die großen Werke, zu deren Aufführung die begrenzten Mittel der einzelnen Singvereine nicht ausreichten, durch Zusammenfassung der musikalischen Kräfte mehrerer Städte zu ermöglichen.

[2] Reimann, R. Schumann (Leipzig 1887). Batka, R. Schumann (Leipzig 1890). Briefe: R. Schumanns Jugendbriefe, herausgegeben von Clara Schumann (Leipzig 1885). R. Schumanns Briefe. Neue Folge (Leipzig 1886). Erler, R. Schumanns Leben aus seinen Briefen, 2 Bände (Berlin 1887).

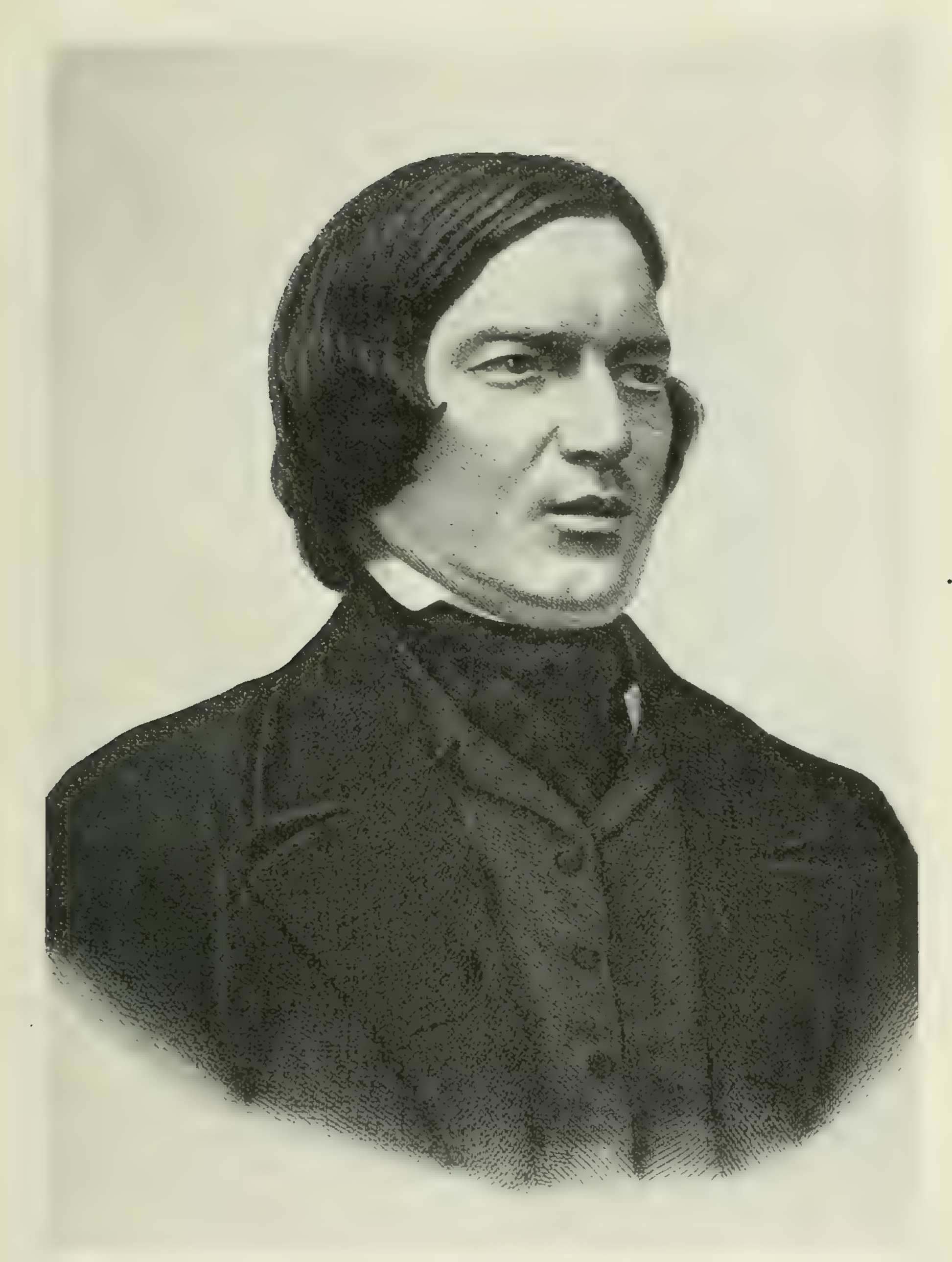
Zeit". „Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst." „Wir schreiben nicht um die Kaufleute reich zu machen, sondern um die Künstler zu ehren."

Die Redaktion besorgte Schumann allein, da sein Kollege, der hochbegabte schwäbische Musikus Ludwig Schunke frühzeitig starb. Im April 1834 erschien die erste Nummer der Zeitschrift. In den elf Jahren, da Schumann sie leitete, hat sie ihr Programm wirklich in der musikalischen Öffentlichkeit durchgesetzt. Schumann begründete die künstlerische Musikkritik, seine mit Intuition und Fachwissen gepaarte liebenswürdige, ja dichterische Schreibweise sicherte ihm von vornherein eine starke Wirkung. Der „Davidsbund", der in Schumanns Beiträgen eine Rolle spielt, ist aber nur eine poetische Fiktion[1] bezw. eine Nachahmung der Hoffmannschen „Serapionsbrüder". Durch die ganzen dreißiger Jahre zieht sich dann der Kampf um Clara,[2] die Tochter seines Lehrers Wieck, die, eine wahrhaft poetische Erscheinung und trotz ihrer Jugend schon berühmte Pianistin, der Vater ihm zu geben zögerte. Sie ist seine Muse geworden und in der ganzen Zeit bis zu seiner erzwungenen Vermählung (12. September 1840) hat Schumann ausschließlich Klavierwerke komponiert. Es sind die frischesten, noch vom Sturm und Drang bewegten, aber lebensvollen, neuen, warmblütigen Schöpfungen seines Genies: *Karneval, Cdur-Phantasie, Phantasiestücke, Davidsbündlertänze, Novelletten, Kreisleriana, Kinderszenen, Nachtstücke, Arabeske, Faschingsschwank* usw. Im Oktober 1838 war Schumann nach Wien gereist, weil er die Zeitschrift, um sie lukrativer zu machen, dorthin zu verlegen beabsichtigte, aber er überzeugte sich in wenigen Monaten, daß hier kein Boden für ernste Bestrebungen sei und brachte als einzigen Gewinn die Entdeckung der großen Cdur-Sinfonie im handschriftlichen Nachlaß Franz Schuberts mit. Bald darauf ernannte ihn die Universität Jena zum Ehrendoktor.

Das Bräutigamsjahr 1840 hat Schumann plötzlich die lyrische Ader geöffnet und einen reichen Liederfrühling wachgerufen. Einmal aus dem Gehege der Klaviermusik herausgetreten, durch die Stichelreden seines Schwiegervaters wider Willen angereizt und durch seine knappen materiellen Verhältnisse dazu gedrängt, größere und einträglichere Gattungen der Tonkunst zu pflegen, schritt er nun immer weiter aus und begann Sinfonien, Quartette, Oratorien, Opern. Es entsteht die „*Frühlingsinfonie*" in B, das prachtvolle *Klavierquintett* und das Chorwerk „*Das Paradies und die Peri*" folgen. 1843 wurde er als Lehrer an das neugegründete Leipziger Konservatorium berufen, gab diese Stellung aber eines auftretenden Nervenleidens wegen schon im folgenden Jahre auf, verkaufte seine Zeitschrift und zog nach Dresden.

[1] So wie Jean Paul seine Natur als Valt und Vult spaltete, so hat Schumann bald als der stürmische Florestan, bald als der innige Eusebius die beiden Seiten seines Wesens personifiziert. Zwischen beiden steht der ernste, ruhige Raro. Clara Wieck wurde als Chiara, Mendelssohn als Meritis in den Bund aufgenommen, der nur in Schumanns Phantasie existierte. Das hinderte nicht, daß andernorts begeisterte Schumannianer, wie Ambros in Prag (Flamin), der letzte Davidsbündler, eine wirkliche Vereinigung junger Künstler unter diesem Namen und dem Motto „Wider die Philister" begründeten.

[2] Litzmann, Clara Schumann (Leipzig 1902—08, 3 Bände).



Robert Schumann (1810—56).
(Nach Lämmel.)

In Dresden nehmen mit einmal Chorkompositionen einen beträchtlichen Raum in seinem Schaffen ein. Sie hängen mit seiner Tätigkeit als Leiter von Gesangvereinen zusammen. Mit Richard Wagner, dem Geistsprühenden, konnte sich der schweigsame Mann nicht recht verständigen. Und doch waren es die Dresdner Erfolge Wagners, die Schumann lockten, es mit der Oper zu versuchen. „Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet?“ schrieb er schon 1842, „deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken. Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefes, Deutsches, und er soll sehen. ob er nicht mehr erlangt.“ Eine ganze Reihe nationaler Opernstoffe fand sich in seinem Notizbuch aufgezeichnet, unter anderem Nibelungen, Wartburgkrieg, Lohengrin, Till Eulenspiegel, Meister Martin und seine Gesellen. Das Buch der „*Genoveva*“ hat er sich schließlich selbst, nach den dramatischen Dichtungen von Tieck und Hebbel zurechtgezimmert. Sein Vorbild war im besonderen die „Euryanthe“. Geniale Einzelzüge finden sich in Menge. und doch war der Meister zu sehr Lyriker, komponierte zu viel um die Szene herum statt aus der Szene heraus, als daß die Oper sich auf der Bühne hätte behaupten können (Premiere: Leipzig 1850). Weitere Schöpfungen der Dresdner Periode sind die melodramatische Musik zu Byrons „*Manfred*“, das allerliebste *Album für die Jugend* und die *Waldszenen* für Klavier. das *Spanische Liederspiel*, Begleitmusik zu Hebbelschen *Balladen*, endlich die Komposition einiger Szenen aus dem Goetheschen „*Faust*“. Da er in Dresden keine feste Existenzgrundlage finden konnte, entschloß er sich 1850 die ihm dargebotene Stelle eines städtischen Konzertdirektors in Düsseldorf anzunehmen.

Der Wechsel des Wohnorts wirkte zunächst wohltätig. Seine vierte, die „rheinische Sinfonie“ entsprang einer glücklichen Stunde. Im allgemeinen aber nimmt der Wert der Kompositionen dieser Periode so merklich ab, daß Draesekes Urteil, Schumann habe als Genie begonnen und als Talent aufgehört, zutrifft. Eine gewisse Unrast tritt zutage im raschen Wechsel der musikalischen Gattungen. Krampfhaft sinnt er auf Neues, pflegt das weltliche Oratorium (*Der Rose Pilgerfahrt*) und das zwitterhafte Genre der Chorballade („*Des Sängers Fluch*“, das „*Glück von Edenhall*“). Mehrmals begleitete er seine Frau auf ihren Konzertreisen, 1852 gab er in Leipzig ein Kompositionskonzert. Dabei verdüsterte sich sein Zustand immer mehr, Sinnesstörungen, spiritistische Neigungen meldeten sich. Einen Lichtpunkt bildete das freundschaftliche Verhältnis zu dem jungen Joachim und Brahms, den er in einem Artikel für die „Neue Zeitschrift für Musik“ als starken Streiter feierte. War er schon von Haus aus zum Dirigenten wenig veranlagt, so machte das Nachlassen seiner geistigen Kraft seine öffentliche Stellung bald unhaltbar. Auf eine Mahnung hin, sich zu schonen, nahm er seine Entlassung. Noch durfte er sich auf einer Reise nach Holland (mit Clara) der Liebe freuen, die man seiner Musik dort entgegenbrachte. Aber nach der Heimkehr brach das Verhängnis herein. Von Dämonen sich verfolgt glaubend, springt er im Februar 1854

in den Rhein. Man fischt ihn heraus und bringt ihn in ein Sanatorium nach Endenich, wo zwei Jahre später der Tod den umnachteten Geist erlöste.

Schumann ist nach Chopin der bedeutendste Klavierkomponist der nachbeethovenschen Zeit gewesen. Aber seine Bedeutung erschöpft sich nicht in seinen Werken für das Pianoforte. Vor allem war er ein Ideenbringer, der von seinem Klaviersessel aus immer auf das Ganze der Musik, ja der Künste überhaupt sah. „Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern . . . Der gebildete Musiker wird an einer Rafaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Sinfonie.“ Darum rief er dem Musiker zu: „Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften“ und bekennt: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich auf meine Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen will. Deshalb sind meine Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil alles Merkwürdige der Zeit mich ergreift und ich es dann musikalisch aussprechen muß.“ Solche Gedanken waren zwar auch in der romantischen Literatur, besonders bei Hoffmann, zum Teil schon vorher bei Jean Paul, laut geworden, aber den Musikanten meist unbekannt geblieben. Daß sie hier einer der Ihren, in dem einzigen deutschen Fachblatte von Belang, das damals existierte, ausgesprochen hatte, hat ihnen Beachtung und Wirkung gesichert. Der geistige Horizont des Musikers, der bisher kaum über das „Fach“ hinausreichte, begann sich zu weiten.


Clara Schumann geb. Wieck (1819–1896).

Schumann glaubte an den musikalischen Fortschritt. „Mir ist oft, als ständen wir an den Anfängen, als könnten wir noch Saiten anschlagen, von denen man früher noch nicht gehört.“ Der Hinweis auf die Zukunft kehrt in seinen Schriften häufig wieder, aber als Schutzheilige der „zukünftigen Musik“ nennt er Schubert, Bach und Beethoven. Schubert und Jean Paul waren die Geister, die ihn am frühesten anregten. Dann kam Bach, den er zu studieren nicht müde wurde, denn „das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat seinen Ursprung zumeist in Bach.“ Der Zusammenhang von Musik und Leben ward ihm offenbar. „Zum Verständnis der Beethovenschen letzten Quartette gehört mehr, als bloße Lust zum Hören. Der empfänglichste, offenste Musikmensch wird ungerührt von ihnen gehen, wenn er nicht tiefe Kenntnis des Charakters Beethovens und dessen

späterer Aussprache mitbringt.“ Die Tonkunst war für Schumann „eine veredelte Sprache der Seele“. „Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge!“ Kennzeichnend für ihn ist auch das Wort: „Ich hasse alles, was nicht vom innersten Drange kommt.“ Deshalb begrüßte er auch Berlioz, deshalb schrieb er seine heftige Kritik der „Hugenotten“ bei klarem Bewußtsein des großen Talentes Meyerbeers. Für die Musikwelt seiner Zeit ist Robert Schumann der stärkste musikalische Erzieher geworden.

Während er mit warmer, blühender Beredsamkeit für den Ausdruck, für die seiner mächtigen Talente eintrat und dem Fortschritt eine Gasse brach, gewannen seine eigenen Werke nur sehr allmählich Boden. Das lag nicht zum mindesten eben daran, daß sich bei ihm „Mensch und Musiker immer gleichzeitig auszusprechen“ suchten, was die am Klanglichen haftenden Philister nicht verstehen konnten. Vor allem geben seinem Lebenswerk gerade die Klavierwerke seiner ersten Zeit (op. 1—23) das künstlerische Gepräge. Schumann ist der musikalische Ausdruck einer Zeit, die man das Pubertätsalter des deutschen Volkes genannt hat, die Zeit des ewigen „deutschen Jünglings“, voll schwärmerischen Feuers und burschikosen Humors, voll Sinnigkeit, voll beseelter inniger Herzenstöne, voll rätselhafter Träume, voll tiefer Perspektiven. Eine reiche Phantasie setzt sich über die konventionellen Formen hinweg und produziert, statt die alten organisch zu entwickeln, lieber neue Gedanken. Seine ersten Kompositionen sind typische Beispiele für ein dilettantisches Genie, aber mit bewundernswertem Fleiß eignete es sich die Technik seiner Kunst an. Als Schumann älter wurde, erlag er nicht selten dem Einfluß des von ihm neidlos bewunderten Mendelssohn, wurde ihm „die vierstimmige Choralgeschicklichkeit“ der Mendelssohnschule zum Höchsten der Kunst. So kommt es, daß er überall dort, wo ihn der Genius verläßt, so oft in Mendelssohnsche Wendungen verfällt. Am glücklichsten war er immer in den konzentriertesten Formen, als Kleinkünstler. In der mittleren Periode versuchte er sich auch in größeren Dimensionen, zumal der Kammermusik, wo ihm gerade die Werke, worin das Klavier mitwirkt, am besten gelangen (Klavierkonzert, Klavierquintett, Klavierquartett usw.). Unter dem Einfluß Mendels-



Adolf Henselt (1814—89).

sohns wurde Schumann auch in seiner ganzen Kunstanschauung konservativer, und seine Gattin Clara verstand es, ihn gegen die Häupter der Fortschrittspartei, Berlioz und Liszt, die sie haßte, einzunehmen.

Trotz seinen unzweifelhaft poetisierenden Tendenzen kann Schumann den Programm-Musikern nicht beigezählt werden. Die Überschriften, die er seinen Klavierstücken gab, sind ihnen zumeist erst nachträglich unterlegt worden. Er verwarf in späteren Jahren das Programm, im seltsamen Widerspruch zu seiner kritischen Überzeugung, die von jedem Tonstück vor allem Lebensgehalt forderte, und verstand sich nur zu der Konzession: „Die Hauptsache bleibt, ob die Musik auch ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt." In seinen Intermezzi op. 4 befanden sich ursprünglich poetische Titel, Kommentare und Motti (z. B.: „Meine Ruh ist hin" oder „Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch Folgendes, dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen" oder „In all und jeder Zeit verknüpft sich Lust mit Leid"). In den späteren Ausgaben hat der Komponist diese Erläuterungen bezeichnenderweise unterdrückt.



Ferdinand Hiller (1811—85).

Schumann und Mendelssohn waren sehr befreundet, aber nur die Verehrung des ersteren konnte sich über den Unterschied ihrer Richtungen ganz hinwegsetzen. Mendelssohn fühlte ihn. So kam es, daß die Anhänger der beiden Meister besonders unmittelbar nach Mendelssohns Tode einander heftig bekriegten. Die Mendelssohnianer verfielen aber immer mehr einem leeren Formalismus, während die produktiven poetischen Köpfe im Lager Schumanns standen. Zu jenen gehörten viele mächtige Dirigenten und praktische Musiker, zu diesen viele Musikschriftsteller und Kritiker. Erst in den fünfziger Jahren, seit dem Vordringen der neudeutschen Kunstpartei, vereinigten sich beide Lager zum Kampfe wider den gemeinsamen Feind.

Zwischen Mendelssohn und Schumann stehend, mit beiden befreundet, aber durch Abkunft und Individualität dem Erstgenannten verwandter, wirkte der Pianist Ferdinand Hiller (1811—85) aus Frankfurt. Als Sohn reicher Eltern war er von Jugend auf viel gereist, hatte in Weimar Goethe, in Wien Beethoven kennen gelernt, hatte sieben Jahre in Paris im Verkehr mit den dortigen Zelebritäten verbracht und begann nun in allen musikalischen Sätteln zu reiten. In Mailand versuchte er die italienische Opernkarriere, lebte dann in Leipzig bei Mendelssohn, ging nochmals nach Italien, um die römische Kirchenmusik zu studieren, substituierte 1843/44 Mendelssohn in der Leitung der

Gewandhauskonzerte, machte in Dresden Anstrengungen, sich als Konzertdirigent eine Stellung zu gründen und wurde in dieser Eigenschaft 1847 nach Düsseldorf, 1850 nach Köln berufen, wo er auch das Konservatorium organisierte und als gefürchteter Kritiker bis an sein Lebensende wirkte. So ward er der Musikpapst für das westliche Deutschland. Von seinen Kompositionen sind seine Opern völlig, seine Oratorien „*Die Zerstörung Jerusalems*“ und „Saul“ beinahe vergessen. Er lebt nur noch fort mit einigen Werken aus dem Gebiete der Klaviermusik, dem fis moll-Konzert, der vierhändigen „*Operette ohne Text*“, den „Rhythmischen Studien“ und einigen kleinen Stücken („*Zur Gitarre*“). Seine Arbeiten sind elegant, aber äußerlich, ohne Tiefe. Als Schriftsteller begründete er in Deutschland den musikalischen Feuilletonismus [1]. Auch war er einer der Ersten, welche musikgeschichtliche Vorträge mit Beispielen am Klavier hielten.

[1] Seine Artikel erschienen auch in Buchform gesammelt.

Romantische Sinfonik.

(Mendelssohn — Schumann — Berlioz.)

Im Jahre 1835 hatte Mendelssohn sein Amt als Dirigent der berühmten Gewandhauskonzerte angetreten und mit ihm zog neues Leben ein in das ehrenfeste, aber etwas verphilisterte Musikwesen der alten Musikstadt. Die alte Direktionsweise vom Pult des Konzertmeisters wurde abgeschafft, Mendelssohn dirigierte, wie das Weber in der Oper eingeführt hatte, von einem erhabenen Pult aus mit einem Taktstock. Ein ausgezeichneter Dirigent wie er war, bot er Aufführungen, wie sie in dieser Vollkommenheit bisher nirgends gehört worden waren. Beethoven wurde geradezu popularisiert, das ganze orchestrale Schaffen der Zeit angeregt und gefördert. Dem Modegeschmack hat er nie Konzessionen gemacht, er hat ihn sogar geläutert und gehoben. An Mendelssohns Beispiel bildete sich eine Schule eleganter, geistreicher Dirigenten, die den älteren, etwas grobschlächtigen Typus der deutschen Kapellmeister bald verdrängte. So wurde Leipzig die musikalische Hauptstadt Deutschlands. Übrigens hatte die Rezeptivität Mendelssohns ihre Grenzen. Beethovens „Neunte“ machte ihm „kein Pläsier“, Wagners Tannhäuserouvertüre führte er als abschreckendes Beispiel auf. In seiner Tätigkeit als Gewandhauskonzertmeister stand ihm sein getreuer Konzertmeister Ferdinand David zur Seite, der dem Streicherchor des Gewandhausorchesters die unvergleichliche Egalität des Strichs beibrachte.



Ferdinand David (1810–73).

Mendelssohns orchestrales Schaffen erhielt durch seine Stellung an der Spitze des Gewandhauses neue, frische Impulse. Seine schon früher skizzierte Schottische Sinfonie wurde 1842 vollendet. Sie bedeutet jedenfalls den Gipfelpunkt seiner sinfonischen Leistungen. Ferner pflegte Mendelssohn eine eigentlich von ihm erfundene Gattung, die er „Ouvertüre“ nannte, die aber

besser „sinfonische Dichtung“ zu nennen wäre, weil sie nicht als Einleitung zu einem Schauspiel oder zu einer Oper konzipiert ist. „*Fingalshöhle*“, „*Meeresstille und glückliche Fahrt*“, „*Von der schönen Melusine*“ heißen die Werke, in denen sich sein poetisches Erfassen auf das glücklichste mit seinem eminenten Formensinn verbindet. Von geringerem Belange sind seine Ouvertüren zu wirklichen Stücken: „*Athalia*“ und „*Ruy Blas*“. Seine volle Stärke entfaltet Mendelssohn fast immer da, wo er, der Weitgereiste, landschaftliche Eindrücke in Musik umsetzen kann. Sein Kolorit erscheint uns Heutigen etwas blaß, aber die Farben sind mit Meisterschaft aufgesetzt. Wagner, der Mendelssohn als eine „eigenartig bedeutende Spezialität“ schätzte, bedauerte bloß, daß seine Nachahmer ihm nur die Sentimentalität, die Verweichlichung und Verzierlichung abguckten, „um der durch Beethoven erschreckten Musik eine moderne Erholung zu verschaffen.“

Den ihm lieb gewordenen Aufenthalt in Leipzig mußte Mendelssohn zweimal, in den Jahren 1841 und 1843 unterbrechen und auf Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm IV. als Generalmusikdirektor nach dem ihm unsympathischen Berlin übersiedeln. Er hatte sich 1836 mit der Frankfurter Pastorstochter Cäcilie Jeanrenaud verheiratet, doch nahm er das erstemal seine Familie nicht mit. In Berlin komponierte er für die klassischen Vorstellungen der Sophokleischen „*Antigone*“ in elf Tagen die Chöre und die Bühnenmusik. Das zweitemal mußte er mit dem ganzen Hauswesen nach der preußischen Hauptstadt kommen, wohin ihn nur das Wiedersehen mit seinen Verwandten zog, machte sich aber schon 1844 frei, lebte den Winter 1844/45 zu Frankfurt a. M., um sich dann doch wieder in Leipzig ansässig zu machen und das von ihm 1843 begründete, aufblühende Konservatorium zu leiten. Die Anstalt erhöhte das Ansehen Leipzigs als tonangebende Musikstadt Deutschlands. Moscheles, Moriz Hauptmann, Ferd. David, Rob. Schumann u. a. wirkten als Lehrer. Durch diese ganze Zeit machte er häufige Reisen nach London, wo man ihn außerordentlich schätzte und wo bei den Musikfesten zu Birmingham seine Oratorien 1836 „*Paulus*“ (in der endgültigen Fassung) und 1845 „Elias“ ihre Erstaufführungen erlebten. Mit einem Oratorium („*Christus*“) und einer Oper („*Lorelei*“) beschäftigt, traf ihn, den rastlos Schaffenden, die niederschmetternde Nachricht vom Tode seiner geliebten Schwester Fanny Hensel. Vergebens suchte er sich durch eine Reise in die Schweiz zu erholen. Am 4. November 1847 raffte ihn ein Schlaganfall dahin. Großartig gestaltete sich sein Leichenbegängnis, die ganze musikalische Welt beklagte seinen Tod. War doch Mendelssohn auch der erste namhafte Musiker, der auf der Höhe der geistigen Bildung seiner Zeit stand. Nur Grillparzer prägte damals das beißende Epigramm:

> Jung bist du zwar gestorben, doch wardst du geboren alt,
> Dir fehlte der Jugend Frische und ihres Dranges Gewalt.

Diese Frische der Jugend und des Dranges Gewalt war es, was Schumann vor Mendelssohn voraus hatte. Aber er besaß nicht die überlegene Technik Mendelssohns, er beherrschte namentlich die Sprache des Orchesters

nicht und war überdies eine durchaus lyrische Natur. So kommt es, daß seine Sinfonien weder in der Größe der Themen noch in deren Verarbeitung und Durchführung den Gedanken an Beethoven vertragen und, so viel Schönes



Hector Berlioz (1803—69).
Aus: Berlioz' Werke Band I (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

sie enthalten, am besten doch eigentlich — am Klavier wirken, an dem er bis op. 50 alle seine Werke konzipiert hat. Wenn bei Mendelssohn namentlich die Scherzi vollendet sind, so liegt das Zentrum der Schumannschen Sinfonien in ihren langsamen Sätzen. Um einen vollen Klang zu erzielen, griff Schumann zu dem fatalen Mittel der Stimmenverdopplung, wodurch der

Klang nur dicker, nicht sonorer wurde. Am kräftigsten und frischesten ist seine erste, die „*Frühlingssinfonie*“ in B (1841). Die zweite in C (1845) hat in seinem, die Tristanstimmung vorahnenden Adagio einen Schwimmgürtel, in der dritten „*rheinischen*“ in Es (1850) pulsiert rheinisches Volksleben. Sie hat fünf Sätze. Die vierte in d moll, ursprünglich der freien Form wegen als „sinfonische Phantasie“ geplant, ist eigentlich die zweite, wurde aber erst 1851 in einer Umarbeitung veröffentlicht. Die ursprünglich beabsichtigten programmatischen Überschriften einzelner Sätze in No. 1 und 4 hat der Komponist später wieder entfernt.[1] „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen.“ Endlich sei noch die als „*Ouvertüre, Scherzo und Finale*“ herausgegebene Komposition genannt, die anfangs unter dem Namen „Sinfonietta“ erscheinen sollte.

Von den übrigen Romantikern, die sich in Sinfonien versucht hatten, waren weder C. M. v. Weber noch Heinrich Marschner geborene Sinfoniker. Von Spohrs Sinfonien ist schon die Rede gewesen. Er schlägt die Brücke hinüber zur Programmsinfonie, welche ein Wahrzeichen der französischen Romantik geworden ist.

Im Dezember des Jahres 1829 überraschte die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ die deutsche Musikwelt mit der Nachricht, daß vor einigen Wochen ein gewisser Hector Berlioz in Paris mit Kompositionen Aufsehen gemacht habe, die, obwohl toll, bizarr, extravagant und regellos, doch von ungewöhnlicher Begabung zeugten, von einer Begabung, die mit entsprechender Bildung gepaart, den Tondichter als einen „zweiten Beethoven erscheinen lasse“.

Dieser Südfranzose Hector Berlioz,[2] Sohn eines Arztes zu Côte St. André, war 1822 als Student der Medizin nach Paris gegangen und unter den Eindrücken der Großen Oper leidenschaftlich für die Musik entflammt worden. Seine Vorbildung war allerdings gering, er spielte nur etwas die Flöte und Gitarre. In der Lesehalle des Konservatoriums studierte er nun mit Feuereifer die Partituren der Meister und wurde Privatschüler Lesueurs. Als ihm seine Familie daraufhin jede Unterstützung entzog, verdiente er seinen Unterhalt als Chorist, bis der Vater nachgab und ihm den Eintritt ins Konservatorium erlaubte.

Im Herbst 1827 kam eine Truppe englischer Schauspieler nach Paris, die Shakespearesche Stücke spielte und deren Ruhm die Romantiker Victor

[1] Der erste Satz der B dur sollte „Frühlingserwachen“, der letzte „Frühlingsabschied“ heißen. Die einzelnen Sätze der vierten sind unter den Eindrücken einer Rheinreise entstanden und das Finale war überschrieben: „Im Charakter einer feierlichen Zeremonie“. Schumann hatte es komponiert, als er Zeuge einer großen Kirchenfeier im Kölner Dome gewesen war.

[2] Jullien, *Hector Berlioz* (1882). Proudhomme, *H. Berlioz* (1898), deutsch von Frankenstein. Richard Pohl, H. Berlioz, Studien und Erinnerungen (1884). — D. Bernard, *Correspondence inédite* (Paris 1879). Ferrand, *Lettres inédites* (Paris 1882). — Berlioz, *Mémoires* (1870). Seine Gesammelten Schriften erschienen in mehreren Bänden: *Soirées de l'orchestre 1853, Grotesques de la musique 1859, A travers chants 1863.* Deutsche Übersetzung von R. Pohl (1864). Deutsche Gesamtausgabe der Schriften 1903. Gesamtausgabe der Tonwerke durch Breitkopf & Härtel.

Hugo und Alexander Dumas begeistert verkündigten. Insbesondere wurde der Star der Gesellschaft, Miß Henriette Smithson, der Liebling der Pariser. Auch Berlioz besuchte diese Vorstellungen, und obwohl er kein Wort englisch verstand, erregte ihn die Aufführung im Tiefsten. Er verfiel in einen krankhaft nervösen Zustand, irrte planlos durch die Straßen und sank völlig erschöpft auf freiem Felde oder auf dem Tisch eines Kaffeehauses nieder, um in einen todähnlichen Schlummer zu fallen. Seine Freunde Liszt und Chopin suchten ihn einmal eine ganze Nacht in der Ebene von Saint-Quen. . . Aber er hatte zunächst Unglück in der Liebe wie in der Kunst. Die Schauspielerin wies ihn ab, und viermal bewarb er sich vergebens um den Rompreis. Endlich, 1830, erreichte er sein Ziel. Vorher hatten Aufführungen einer Messe, mehrerer Ouvertüren („*Les francs juges*“, „*Waverley*“) u. a. bereits die Aufmerksamkeit auf dieses exzentrische Talent hingelenkt. Bevor er seine Romreise antrat, wurde auch seine 1829 komponierte *Symphonie fantastique* „*Episode de la vie d'un artiste*“, der Niederschlag seiner unglücklichen Liebe zu Miß Smithson, unter Habeneck im Konservatorium aufgeführt.



Niccolo Paganini (1782–1840).

Nur ungern ging Berlioz nach Italien, dessen musikalische Zustände ihm aber wenig Anregung boten, so daß er schon nach anderthalb Jahren wieder heimkehrte. Er brachte einen „Melolog“, ein lyrisches Monodrama für Soli, Chor, Orchester und Deklamation (der Text ist von ihm selber), die Ouvertüren „*König Lear*“, „*Rob Roy*“, „*Corsaire*“ und die Soloszene „*La captive*“, teils fertig, teils in Skizzen als Früchte seines römischen Aufenthaltes mit.

Nun gelang es ihm auch, das Herz der Miß Henriette Smithson zu erobern, die er 1833 als Gattin heimführte. Doch wurde die Ehe unglücklich, zumal das englische Theater in Paris fallierte und die Frau infolge von Krankheit ihrem Beruf entsagen mußte. Um seine Einnahmen zu verbessern, warf sich Berlioz auf die Musikschriftstellerei, und seine Feuilletons für die „*Gazette musicale*“ und das „*Journal des Débats*“ (1838—64) wurden eine literarische Berühmtheit in Paris.

Im Jahre seiner Verheiratung hatte Paganini bei Berlioz die Komposition eines Orchesterwerkes mit obligater Solobratsche bestellt. Berlioz entledigte sich dieses Auftrags mit der Sinfonie „*Harold en Italie*“ und erhielt

dafür von Paganini 20000 Francs.[1] Er hatte inzwischen 1837 noch sein *Requiem* für die Opfer der Julirevolution komponiert, das mit seinem ungeheuren Aufgebot an Mitteln (je 16 Posaunen und Trompeten, 12 Hörner, 5 Ophikleïden, 8 Paar Pauken etc.) unter Habeneck im Invalidendom zur Aufführung kam. Mit der Oper „*Benvenuto Cellini*" holte er sich 1838 an der Großen Oper freilich einen Mißerfolg.[2] Für die großmütige Spende Paganinis bedankte sich Berlioz durch die Dedikation seiner „dramatischen" Sinfonie „*Romeo et Juliette*" (1839), und schließlich hat er im folgenden Jahr dem Andenken der Gefallenen der Julirevolution die von Richard Wagner so sehr bewunderte „*Symphonie funèbre et triomphale*" gewidmet.

Mittlerweile war man in Deutschland auf ihn aufmerksam geworden, Schumann, Lobe, Griepenkerl hatten auf ihn hingewiesen. Dies veranlaßte ihn, sich nach der Trennung von seiner Frau (1840) auf Reisen nach Deutschland zu begeben, 1841 über Stuttgart durch Norddeutschland, 1845 nach Österreich, 1847 nach Rußland. Während der österreichischen Reise komponierte er an der „*Damnation de Faust*" für Soli, Chöre und Orchester. Allein so sehr sich sein Ansehen durch die Augenblickserfolge im Ausland hob, so wenig glückte es ihm, in Paris eine seiner würdige Position zu erringen. Die Idee, ihn an die Spitze der Großen Oper zu berufen, zerschlug sich und so mußte Berlioz, um sich zu betätigen, 1852 nach London gehen, wo er die New Philharmonic Society dirigierte. Von seinen weiteren Schicksalen wird später die Rede sein.

Berlioz' geschichtliche Bedeutung liegt darin, daß er die Sinfoniemusik aus dem Banne der Sonatenform herausführte, um ihr neue, fruchtbare Gebiete zu erschließen. Diesen Ausweg bot ihm das Programm, auf das ihn wohl sein Lehrer Lesueur hingewiesen hat. Das mit Bewußtsein zur Triebfeder des Fortschritts erhobene Programm brachte jedenfalls ganz neue Ausdrucksmittel zur Entwicklung, und man kann den langen Streit über ihre Berechtigung wohl am besten mit Kretzschmars Urteil entscheiden: es wäre ein Unglück, wenn wir nur Programm-Musik hätten, aber es wäre kaum weniger zu bedauern, wenn wir gar keine besäßen. In stofflicher Hinsicht gehören Berlioz' Werke einem überwundenen, speziell französischen Geschmack an, sind aus dem Geiste der französischen Romantik geboren, nahe Verwandte Eugen Sues und Victor Hugos oder der Gemälde von Delacroix. Die Neigung zum Krassen, Grauenhaften und Extremen, die „Schinderhannesphantasie", die unsern Vischer von dieser Richtung abstieß, braucht freilich nicht als schnöde Effekthascherei gedeutet zu werden, sie lag im wirklichen Empfinden der Epoche. Berlioz, für den das Überraschende (l'imprévu) ein ästhetischer Glaubensartikel war, bekennt, daß die Musik auf ihn wie ein Fieber wirke. In der „Fantastique" schildert er den wüsten Traum eines Künstlers, der sich

[1] Der persönlich sehr geizige Paganini war in diesem Falle nur der Strohmann des reichen Herausgebers vom „Journal des Débats", der auf diesem Umwege Berlioz' mißliche Vermögenslage verbessern wollte.

[2] Vergl. Jacobsohn, Die Entstehung des „Benvenuto Cellini" (A. M. Z. 1896).

aus unglücklicher Liebe vergiften wollte, aber die Dose zu schwach nahm. Auch die Harold-Sinfonie endet mit einer Orgie, in deren sinnverwirrendem Reigen die Kontrabaßtuba wie ein trunkener Riese umherstapft. Aber nichts wäre ungerechter, als Berlioz auf seine brutalen und infernalen Wirkungen festzulegen, da doch mehrere seiner besten Sätze, wie „Fee Mab“ und der „Sylphentanz“, der Gattung feiner, liebreizender und duftiger Kunst angehören.

Konnten die Stoffe, die Berlioz als Kind seiner Zeit wählte, nur ein vorübergehendes Interesse wachrufen, so war er leider auch nicht immer glücklich in ihrer Gestaltung für den Zweck der musikalischen Komposition. In der „Phantastischen“ mag wohl die Kenntnis der Überschriften genügen, um dem Verlaufe der Musik zu folgen, aber in der Romeo-Sinfonie, die dem Stücke Shakespeares Szene für Szene nachgeht, müßte der Hörer diese Szenenfolge genau im Kopfe haben, um sich zurecht zu finden. Vieles in seinen dichterischen Vorwürfen widerstrebt dem Ausdruck durch bloß musikalische Mittel, er will zu viel reale Vorgänge in Tönen malen und erst die späteren Programmusiker haben gelernt, sich mehr auf die symbolische oder psychologische Schilderung zu beschränken, die dem Wesen der Musik gemäß ist. Auch war Berlioz insoferne nicht frei, als er an die von Beethoven übernommene, mehrsätzige Sinfonie sich klammerte und nicht wie sein Erbe Liszt die Form jeweils aus der eigentümlichen Beschaffenheit des programmatischen Vorwurfs ableitete.

Indem er seine Musik auf die Darstellung poetischer oder malerischer Ideen gründete, bediente sich Berlioz zweier technischer Hilfsmittel, die für moderne Musik von größter Tragweite werden sollten; des orchestralen Kolorits und der idée fixe. Jeder Gebildete kennt Berlioz als einen „Meister der Instrumentation“, aber man stellt sich das gewöhnlich so vor, daß der gute Musikus, weil ihm in melodischer Hinsicht nichts Besonderes einfiel, desto tiefer in die Farbentöpfe griff und durch raffinierte Mischungen blendende koloristische Effekte schuf, um über die Ärmlichkeit der Zeichnung hinweg zu täuschen. Solche Auffassungen verraten wenig Einsicht in den Vorgang künstlerischen Schaffens. Man vergißt, daß die Klangfarbe für Berlioz nicht bloße Zutat, sondern ein Ausdrucksmittel bedeutete, er „instrumentierte“ nicht eigentlich, sondern hörte von vornherein alles instrumental, er erfand seine Melodien jeweils aus der Individualität, aus dem Geiste der Instrumente heraus. Da geschieht es denn oft, daß er, dem der Tongedanke sich stets sogleich mit voller Leuchtkraft vorstellte, die Ausprägung der melodischen Linie und die thematische Arbeit vernachlässigt. Ich bin weit davon entfernt, dies als einen besonderen Vorzug zu bezeichnen, aber gewiß tun alle Berlioz schweres Unrecht an, die seine Musik nach dem Klavierauszug bewerten. Und wieder sei an Delacroix als die Parallelerscheinung auf dem Felde der Malerei erinnert, der, wie seine im Nachlaß vorgefundenen Studienblätter bewiesen, ein trefflicher Zeichner war, und doch den Umriß gar oft der koloristischen Wirkung opferte. Berlioz bereicherte das sinfonische Orchester um mehrere Instrumente, wie Harfe, Englischhorn, Ophikleïden, er bot zu-

weilen ungeheure instrumentale Heerscharen auf, allein nichts wäre irriger, als die Wirkung seiner Orchestersprache dieser Häufung der Mittel, diesem Arbeiten mit dem Elementaren des Klanges in Masse allein zuzuschreiben. Oft erzielt er gerade mit dem einfachsten Apparat die wunderbarsten, ja unerhörte Reize, er wirkt nicht nur durch das Forte, sondern auch durch das Piano, und ebensooft durch die Konsonanz wie durch die Dissonanz seiner Harmonik. Den Niederschlag seiner Erfahrungen im Orchesterwesen gab er 1844 mit seiner berühmten *Instrumentationslehre*, doch hatte er in dieser Hinsicht einen Vorgänger in dem ihm befreundeten Elsässer Johann Georg Kastner (1810—67).[1]

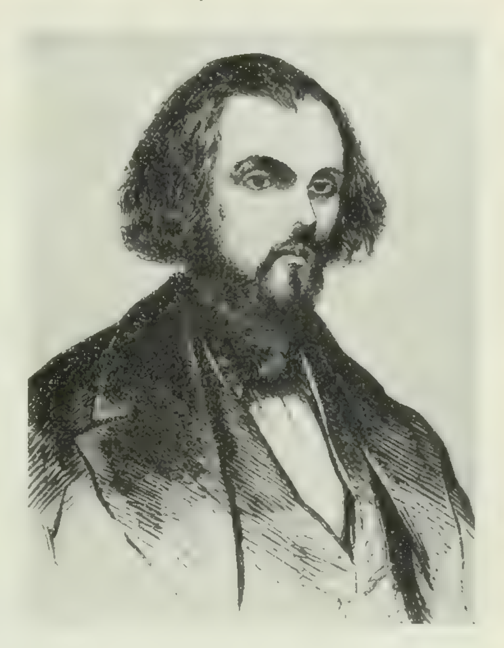


Johann Georg Kastner (1810—67).

Als genialer „Finder“ ist Berlioz ferner auf die *idée fixe*, auf das Leitmotiv, geraten, das durch ein Werk wie ein roter Faden geht und eine wiederkehrende Vorstellung, eine Person oder eine Empfindung kennzeichnet. An Stelle der in der klassischen Zeit üblichen formellen Variation eines Themas nutzte er zuerst bewußtvoll die Fähigkeit der Musik aus, durch Veränderungen des Zeitmaßes, des Rhythmus, der Harmonie oder Klangfarbe an ein und demselben Motiv verschiedene seelische Stimmungen auszudrücken. Diese „psychologische Variation“ ist zum Prinzip der Wagnerschen und seither der ganzen neueren Kompositionstechnik geworden. Damit sind die wichtigsten — man darf nicht sagen Anregungen, man muß schon sagen Antriebe genannt, welche die Tonkunst Berlioz verdankt und die sein Schaffen als einen Markstein der Musikgeschichte erscheinen lassen. Er war eine Progonennatur mit allen Verirrungen, die dem ersten Pfadsucher zuzustoßen pflegen und die der Nachfahre dann leicht vermeiden kann. Von seinen Werken ist die „Phantastische“ des Stoffes wegen bei uns jetzt weniger gern gesehen als „Harold“, worin er das Leitmotiv noch durch ein Leitinstrument, die Solobratsche, verstärkte. Und die Ball- und Liebesszene, sowie der Fee Mab-Satz in der Romeo-Sinfonie gehören, an sich betrachtet, gewiß zu den eigenartigsten Orchesterwerken des 19. Jahrhunderts. Als Mangel empfinden wir bei Berlioz das Fehlen der inneren Einheit, so wenn er in „Fausts Verdammung“ den Rakoczymarsch einführt, den er in Ungarn gehört und glänzend instrumentiert hatte. Um ihn anzubringen, muß er den Faust in einer besonderen Szene nach Ungarn versetzen u. dergl. Willkürlichkeiten mehr.

[1] Über Kastner vgl. Spitta, Musikgeschichtl. Aufsätze (Berlin 1894). Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze (Leipzig 1910).

Berlioz' programmatische und koloristische Neuerungen fanden in Frankreich Nachfolger in Felicien David (1810—76), der von einer Reise nach dem Morgenlande (1833) die Anregung zu orientalisierender Musik heimgebracht hatte,[1] und in Ernest Reyer (1823—1909). Beide kultivierten die „Sinfonie-Ode", die von Berlioz unter dem Eindruck von Beethovens „Neunter" ersonnene Kombination von sinfonischen mit solistischen und chorischen Gesangsätzen. David, der nach Berlioz' Beispiel auch Propaganda-Reisen nach Deutschland unternahm, erregte daselbst mit „*Le désert*" vorübergehend Aufsehen (1844), wogegen Reyers „*Le Selam*" (1850) über Frankreichs Grenzen hinaus nicht bekannt wurde. Das Interesse an der französischen Programmmusik war in ihrer Heimat nur gering und ließ auch in Deutschland bald nach, weil man das Problem der Gattung dortselbst in selbständiger, ästhetisch besser begründeter Weise zu lösen begann. Doch gehört diese Entwicklung bereits der folgenden, Liszt-Wagnerschen Epoche an. Aber obwohl er so recht erst im folgenden Zeitabschnitt zur Wirkung gelangte, muß man Berlioz auch in der romantischen Zeit schon als einen der schärfsten Charakterköpfe und stärksten Anreger der Musik bezeichnen. Namentlich seine sinfonischen Arbeiten waren, wie anfechtbar immer, doch seinerzeit die einzigen der Periode nach Beethoven, welche Größe und Kühnheit des Wurfes mit einer ganz neuartigen Tonsprache paarten und so den Beinamen eines „französischen Beethoven", den man ihm gab, nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen ließen, wenigstens bei denen, die mit dem Namen Beethoven den Inbegriff von etwas Gigantischem, Furchtbarem, Niederzwingendem verbanden. Während rings um ihn herum zu Paris mit größerem oder geringerem Talent fast einzig für den Markt komponiert wurde, folgte Berlioz einem bestimmten Kunstprinzip, aus dem er seine ethische Kraft zog, das ihm die innere Überlegenheit über die Händler und Wechsler im Tempel der Kunst gab und ihm namentlich in Deutschland auch dort Respekt erwarb, wo man mit dem Prinzip selbst keineswegs völlig übereinstimmte.



Félicien David (1810—76).

[1] Er gab 1835 *Mélodies orientales* für Klavier heraus. — Bemerkenswert ist sein Zyklus „*Les quatre saisons*" für Streichquintett. Von seinen Opern weist die komische „*Lalla Rookh*" (1862) gleichfalls in den Orient.

Tanzmusik.[1]

Während die Sinfonik des Zeitalters in Leipzig und Paris ihre schöpferischen Zentren besaß, war sie an ihrem alten Mittelpunkt, in der Stadt Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts beinahe ausgestorben. Wenigstens fehlte es ihr durchaus an jungen, schöpferischen Talenten, und der einzige Zweig, in dem die Wiener Musik etwas zu leisten vermochte, war die Tanzmusik. Eine solche eigene war in der genußfrohen Stadt von altersher heimisch. Beethoven hatte für eine gewöhnliche Musikantentruppe seine außerordentlich feinen „Mödlinger Tänze" geschrieben und Schubert das Genre auf das Klavier übertragen. Seine „deutschen Tänze" usw. sind die Erstlinge des Wiener Walzers.



Joseph Lanner (1801–43).

Der Walzer, der in der Literatur zum ersten Male in der Oper *„Una cosa rara"* von Vincenz Martin (1787) erscheint, ist aus dem Ländler hervorgegangen. Die ältesten Walzer sind gemächlich und zweiteilig; die achttaktige Periode wird in der Tonart der Dominante wiederholt. Beispiel: der Bauerntanz im „Freischütz". Bei Mozart heißen die Walzer einfach *„Deutsche"* (ergänze: Tänze). Mit Beginn des 19. Jahrhunderts wird, wie die Tanzmusik überhaupt,[2] auch der Walzer sentimental,[3] bis C. M. v. Weber mit seiner „Aufforderung zum Tanz" 1820 das Signal

[1] Vergl. Ambros, Die Tanzmusik seit hundert Jahren („Kulturhistorische Bilder"). O. Schmid, Bunte Blätter (Dresden 1893).

[2] Vergl. die schwermütigen *Polonaisen* von M. C. Oginski (um 1815), angeblich das Dokument einer unglücklichen Liebe, die den Komponisten zum Selbstmord trieb. In Wirklichkeit aber lebte er, glücklich verheiratet, bis in sein 68. Jahr zu Florenz.

[3] Vergl. Schuberts *„Sehnsuchtswalzer"*. Die ältere sentimentale Walzerform lebte in Deutschland fort, wofür *„Webers letzter Gedanke"* von Reissiger typisch ist.

zu einer temperamentvolleren Behandlung des ganzen Genres und ihm „das Pathos der Liebe“ zum Inhalt gab. Die Wiener Note des Walzers schlug Schubert an. Die Begleitungsfigur [musical notation] wird durch ihn typisch. Nach der Sitte der Zeit reihte er ganze „Ketten“ von je 12 Walzern aneinander. Die so von den Klavierkomponisten geschaffene Tanzliteratur diente dann wieder den Orchesterkomponisten zum Vorbild.

Der Vater des Wiener Orchesterwalzers ist aber Joseph Lanner,[1] erst Primarius eines Streichquartetts, schließlich Dirigent einer Tanzkapelle. Seine Walzer atmen noch etwas vom alten gemütlichen Ländlerton, sind melodisch schmelzend, weich und sentimental. Er brachte die neue Form des Walzers auf: fünf aufeinanderfolgende Tänze mit Einleitung und Coda. Bald erhielt er — seit 1825 — einen gefährlichen Rivalen an seinem Freunde und früheren Bratschisten Johann Strauß, der eine Konkurrenz-Kapelle gründete und den stürmischen, feurigen Walzer aufbrachte. Die Konzerte der beiden im „Sperl“ und im „Volksgarten“ genossen bald den Ruf von Wiener Spezialitäten. Aber noch stand das Genre so tief in der Achtung der Fachleute, daß man Lanner 1830 die Aufnahme in die Tonkünstlersozietät verweigerte, weil er „von der Tanzmusik“ sei. In den dreißiger Jahren war der temperamentvolle Strauß die eigentliche musikalische Berühmtheit der Kaiserstadt. Die taumelige Lust der Wiener Faschingstimmung fand in seinen Weisen den entsprechenden Ausdruck. Strauß wurde 1835 Hofballmusikdirektor und unternahm mit seinem Orchester Konzertreisen nach Paris, London, Petersburg. Die Folge davon war die Weltherrschaft der Wiener Tanzmusik, die mehr oder weniger in allen europäischen Kulturländern fühlbar wurde. Seit 1825 kommt der Galopp, seit 1837 taucht die Polka, wenig später die Quadrille als modische Tanzform auf. Die Sitte, Tanzsuiten aus fremden Opern, zumeist aus den eben aktuellen, zusammenzustellen, ist zwar älteren Datums, kam aber eigentlich erst durch Strauß so recht in Schwang, ebenso



Johann Strauß Vater (1804—49).

[1] Lange, J. Lanner und J. Strauß (1904).

die Namengebung [1] für Tanzkompositionen, die aber meist nicht etwa programmatisch zu deuten ist, sondern nur der leichteren Unterscheidung dienen soll. Besondere Hervorhebung verdient die Selbständigkeit der Wiener Tanzmusik, die sie inmitten der italienischen Opernmusik, die im Wien des Vormärz alle Ohren in Bann schlug, sich bewahrte. In den Orchestern ihrer Tanzkomponisten fanden die Donauphäaken Ersatz für die sinfonische Musik, und in der Tat steckt in ihrer bescheideneren Kunstübung so viel Phantasie und Erfindung, daß die Musikgeschichte an ihren Produkten nicht ganz achtlos vorübergehen kann. Schließlich sei bemerkt, daß auch die eigentümlich elastische Ausführung des spezifischen Wiener Walzers (der Zeitraum zwischen dem ersten und zweiten Viertel ist kürzer als jener zwischen dem zweiten und dritten) auf Johann Strauß zurückgeht.

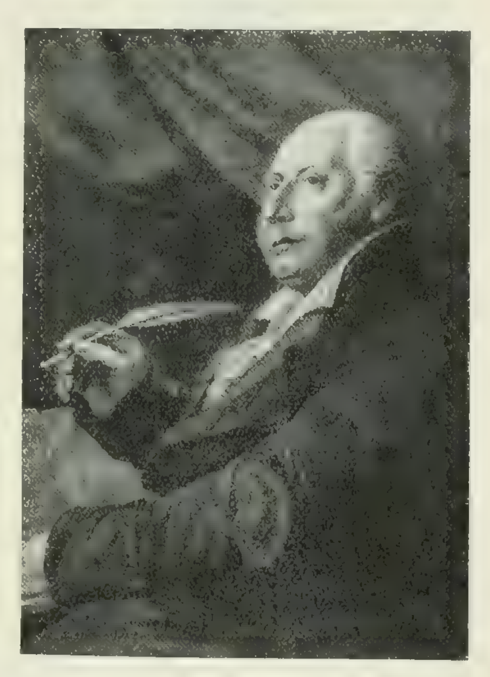
Nach dem Beispiel von Strauß und Lanner gründeten zwei andere, nur wenig jüngere Österreicher, Joseph Labitzky 1834 in Karlsbad und Joseph Gungl 1843 in Berlin eigene Tanzkapellen und erlangten auch als Komponisten in ihrem Genre große Beliebtheit.

Paris hatte gleichzeitig in den Brüdern Philipp und Alfred Musard zwei Tanzkomponisten von vieler Grazie, doch blieb ihre Geltung eine mehr lokale.

[1] Sein op. 1 ist der „*Täuberl-Walzer*“, sein letztes die „*Exeter-Polka*“ op. 249. Dazwischen liegen die „*Hofballtänze*“, die „*Charmantwalzer*“, „*Das Leben ein Tanz*“, „*Alexandra-Walzer*“, „*Mephistos Höllenrufe*“ usw.

Lied und Ballade.

Während in Wien der Liederfrühling eines Franz Schubert aufging, hat sich im deutschen Norden das Lied in den Traditionen der alten Berliner Schule weiter entwickelt. Gemeinsam ist den Schöpfungen dieser Gruppe eine gewisse Trockenheit und Verständigkeit des musikalischen Ausdrucks, aber auch eine feinere Anpassung an den Geist der Sprache, oft auch die schärfere Prägnanz der Deklamation. Wie denn überhaupt bei den Norddeutschen der Schwerpunkt in der Singstimme liegt und eine üppige Ausgestaltung des Klavierparts vermieden wird. Da Schubert in Süddeutschland zunächst keine Nachfolge fand, konnte der Norden nach seinem Tode sogleich die Führung an sich reißen.



Bernhard Anselm Weber (1766—1821).

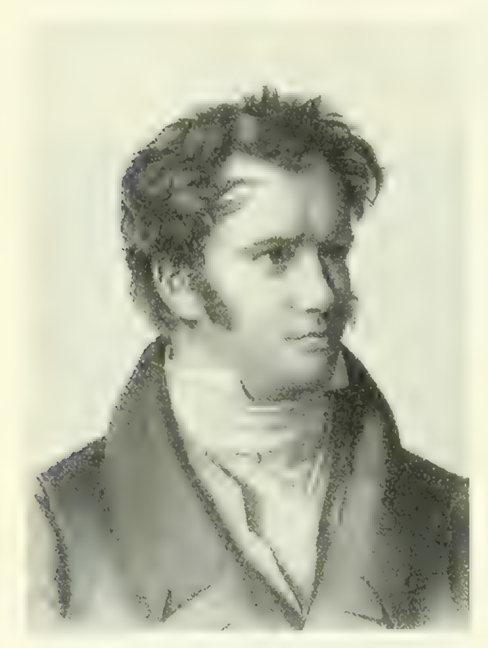
Die Berliner Schule hat zu Schuberts Lebzeiten noch einige der älteren Schule angehörige Liederkomponisten, so Anselm Weber (1766—1821), von dem *„Mit dem Pfeil, dem Bogen“* als Schullied noch immer fortlebt, dann Bernhard Klein (1793—1832), der eigentlich Kirchenkomponist war, der Nachwelt aber durch seine Lieder (*„Gretchen“*) und Balladen (*„Erlkönig“*) interessanter erscheint, weil er die deklamatorische Art Reichardts mit den reicheren instrumentalen Mitteln verbindet, die er als Pianist beherrschte. Der eigentliche Liebling des Publikums aber ist noch immer der seichte Singspielkomponist Fr. Heinrich Himmel,[1] der „seinen eigenen Leichtsinn — in Musik setzt“, aber bisweilen im humoristischen Genre, wie in seinen *Schneiderballaden*, den passenden Ton recht gut zu treffen weiß. Um die Zeit, als Himmel starb (1814), löste ihn ein wirklicher Charakterkopf ab, der junge C. M. von Weber.

Webers Lieder sind Abkömmlinge der Berliner Schule. Darauf deutet eine gewisse Steifigkeit der Melodik, ein Streben nach dem Einfachen, Volks-

[1] Vergl. oben S. 124.

tümlichen. Aber diese Einfachheit war bei Weber dadurch individualisiert, daß ihm als Begleitinstrument vielfach die Gitarre vorschwebte, und die Volkstümlichkeit suchte er nicht bloß im „Schein des Bekannten“, sondern er strebte als Schüler Abbé Voglers nach nationaler Charakteristik.

Die Gitarre, in Deutschland vordem ein seltenes Instrument, war um 1780 durch die Herzogin Amalia von einer italienischen Reise nach Weimar gebracht worden und hatte sich von da rasch im nördlichen Deutschland verbreitet. Man weiß, daß die Königin Luise und Theodor Körner sie spielten. Bald darauf war sie auch in Wien als Volksinstrument in Schwang gekommen, und die Reiseschriftsteller vom Anfang des 19. Jahrhunderts wissen besonders vom Vorabend des Wiener St. Annenfestes zu erzählen, von der aus dem Süden eingeführten Sitte, den zahllosen holden Trägerinnen dieses Namens auf der Straße Ständchen zur Gitarre zu bringen. Die Gitarre (von den Poeten meist ungenau als Laute, Leier, Zither bezeichnet) spielt in der romantischen Poesie seither eine ziemliche Rolle. Schubert bediente sich ihrer, wenn ihm kein Flügel zu Gebote stand, bei der Komposition seiner Lieder, aber seine Phantasie blieb erfüllt vom Klang des Klavieres. Weber hingegen denkt, auch wenn er Gesänge zum Klavier schreibt, nicht selten noch an die Gitarre, und seine Kunst, im geselligen Kreise Lieder zu ihr zu improvisieren, wird sehr gerühmt. Die meisten seiner Lieder sind in Ausgaben für Akkompagnement mit Klavier und Gitarre erschienen, und oft war die Gestaltung mit der Gitarre die ursprüngliche.



Bernhard Klein (1793–1832).

Man darf Weber als denjenigen bezeichnen, der den „deutschen Volkston“ in der Musik mit Bewußtsein ausgeprägt hat. Gern gab er deutschen Volksliedtexten, die er meist fliegenden Blättern, aber merkwürdigerweise nie „Des Knaben Wunderhorn“ entnahm, neue Melodien, wobei er sich gern der süddeutschen Art anschloß. „*Mein Schatzerl ist hübsch*“, „*'s ist nichts mit den alten Weibern*“, „*I und mein junges Weib*“ etc. sind veredelte Schnaderhüpfer. In andern Gesängen bevorzugt er die ruhigeren Linien des Nordens („*Eine brave Magd*“, „*Mein Schatz der ist auf der Wanderschaft*“), und Lieder wie „*Trariro*“ halten etwa die Mitte. Meisterstücke des volkstümlich-strophischen Kunstliedes schuf er mit dem neckischen „*Röschen*“, dem „*Schlaf Herzenssöhnchen*“, „*Reigen*“, und „*Die Zeit*“ drückt mit einfachen Mitteln ein großes kosmisches Empfinden aus. „*Der kleine Fritz*“ schlägt den Ton des Kinder-

liedes an. Das köstliche *„Elfenlied“* atmet Oberonstimmung, und in der *„Unbefangenheit“* haben wir ein in seiner Art neues lyrisch-dramatisches Charakterbild. Überhaupt tritt der Dramatiker Weber auch in den Liedern deutlich hervor in der knappen, realistischen, pointierten, gleichsam aus bestimmten Rollen heraus erfaßten Kompositionsweise und unterscheidet sich dadurch fast ebenso wie in der Sparsamkeit des Begleitparts von dem spezifischen Lyriker Schubert. Schließlich ist es kein Zufall, daß die größte Popularität gerade jene Weberschen Lieder errungen haben, die er den Personen seiner Opern in den Mund legt. Es fällt übrigens auf, daß Weber, wie er am „Wunderhorn“ achtlos vorbeiging, auch nichts von Goethe und nur sehr wenig von den romantischen Dichtern in Musik gesetzt hat, obwohl ihn vielfache persönliche und künstlerische Beziehungen mit den romantischen Kreisen verbanden. Sein Lied wurzelte im Dichtergarten der vorausgehenden Epoche, im Boden von Herder, Bürger, Voß und Mattheson. Aber sein oberster Grundsatz war: „mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein“, und er entwickelt in der Behandlung des Sprachlichen oft eine erstaunliche Feinheit.[1]

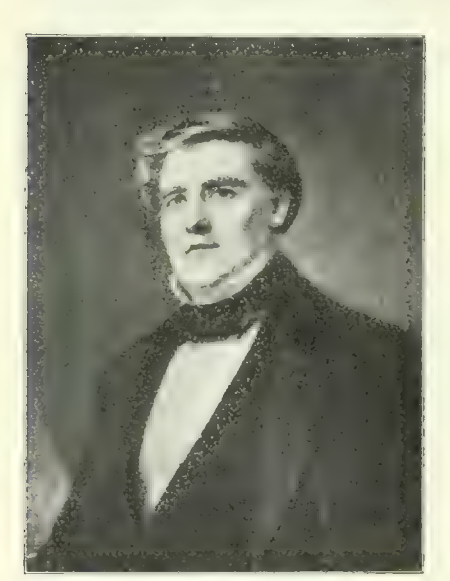
Mit Weber konnte sich in der Wirkung auf die Zeitgenossen Ludwig Spohr im lyrischen Genre nicht messen. Sein einziges, noch heute gesungenes Lied *„Die Rose“* entstammt einer seiner Opern.[2] Er pflegt auch als Liederkomponist die weiche, empfindsame, geigerische Kantilene. Das letzte (zehnte) seiner Liederhefte bringt sogar *Lieder mit obligater Violine.*

Nach Webers Tode war Felix Mendelssohn auch im Liede unbestritten der bedeutendste Komponist Deutschlands. Er bildet die Tradition des Berliner Liedes weiter, beschränkt sich in der Begleitung meist auf die harmonischen Stützen, obwohl er an Schubert nicht achtlos vorübergegangen, und sucht die Sprödigkeit der Berliner Melodik durch Streben nach Sangbarkeit und durch einen starken Beiguß von Sentimentalität zu erreichen. Er, der Hochgebildete, Vielbelesene, findet zuerst den „romantischen Ton“, Waldhornklang irrt durch seine Weisen, er komponiert Eichendorff und Heine, Goethe und Uhland. Aber die Romantik haftet bei ihm erst an der Oberfläche, und Mendelssohns Individualität, weit entfernt, in jener des Dichters aufzugehen, unterjocht sich dieselbe, nivelliert die dichterischen Charaktere und bringt vor allem sich selbst zur Geltung. Am glücklichsten verbindet er sich oft mit Heine, dem er das helle Klangwesen, die Süßigkeit der Kantilene entgegenbringt (*„Leise zieht durch mein Gemüt“*, *„Auf Flügeln des Gesanges“*), oder der ihn zu feinen Tonmalereien im Geiste der Sommernachtstraum-Musik herausfordert (*„Neue Liebe“*). Zu mehreren seiner besten Lieder ist er durch Klingemanns Verse inspiriert worden (*„Bei der Wiege“*, *„Der Frühling naht mit Brausen“*). Liebenswürdige Melodik eignet dem Frühlingsliede *„Durch den Wald, den dunklen geht“*; meisterhaftes Lokalkolorit dem *„Venetianischen Gondellied“*; unvergleichliche Popularität dem *„Es ist bestimmt in Gottes Rat“*;

[1] Vergl. seine berühmte Kontroverse über die deklamatorische Behandlung eines Müllnerschen Liedes mit dem Dichter (Sämtl. Schriften S. 372 f.).

[2] „Zemire und Azor.“

packende Charakteristik dem „*Hexenlied*“; ergreifender Stimmungsernst dem „*Nachtlied*“. Im allgemeinen aber ist Mendelssohn keineswegs tief, nimmt das Dichterwort, ohne dessen sprachliche Fassung zu berücksichtigen, gern in das Schlepptau einer vorgefaßten, formal sorgfältig abgerundeten, absoluten Melodie, läßt auch bei seinem Kultus des $^6/_8$-Taktes oft rhythmische Mannigfaltigkeit vermissen. Das gilt namentlich auch von seinen einst vielgesungenen *Duetten*, die uns übrigens auch die Rechtfertigung, als Zwiegesänge erdacht zu sein, meist schuldig bleiben. Unangenehm berührt die Willkür dem Gedicht gegenüber, das sich oft unbegründete Kürzungen und Textveränderungen gefallen lassen muß. Eine bemerkenswerte Entwicklung hat Mendelssohn auch als Liederkomponist eigentlich nicht durchgemacht. Schon in seinen ersten Liederheften ist seine künstlerische Persönlichkeit völlig deutlich umrissen.



Carl Loewe (1796—1869).

Während Mendelssohn zu Berlin und Leipzig den Mittelpunkt eines geistig bedeutenden Kreises bildete, saß abseits in Stettin schon seit Ende 1820 als Organist und Gymnasialgesanglehrer ein Altersgenosse Schuberts, der Kantorsohn Carl Loewe[1] aus Löbejün bei Halle. Von klein auf hatte er eine merkwürdige Erregbarkeit der Phantasie besessen, wenn er in der Natur, die ihm innig vertraut wurde, umherstreifte oder den grusligen Erzählungen der Mutter lauschte. Am Gymnasium gab dem stimmbegabten Chorknaben, dem König Jerome ein Stipendium aussetzte, der Hallenser Organist G. Türk musikalische Unterweisung. In den Kriegsläuften des Jahres 1813 ward er zweimal von Kosaken überfallen und beraubt. Als Student der Theologie erregt der hochgewachsene, in allen Leibesübungen gewandte, schöne junge Mann mit seiner ungewöhnlich umfangreichen Stimme das größte Aufsehen und wird der Stern des Marxischen Vokalquartetts. Auch als Komponist versucht er sich und findet, durch das Vorbild Zumsteegs angeregt, frühzeitig seinen archimedischen Punkt in der Ballade. Mit „*Edward*“ und „*Erlkönig*“[2] tritt er 1818 als ein Fertiger hervor. Bei einem Besuch in Dresden verkehrt er mit Weber. In Jena darf er ein interessantes Gespräch mit Goethe über die Ballade führen. Von da ging es nach Berlin, um sich von Zelter prüfen zu lassen und mit dessen Zeugnis um den Organistenposten an der Jacobikirche

[1] C. Loewes Selbstbiographie. Bearbeitet von C. H. Bitter (Berlin 1870). — H. Bulthaupt, C. Loewe (Berlin 1898, Harmonie). — Gesamtausgabe der Lieder, Balladen und Legenden von M. Runze (Leipzig, Breitkopf & Härtel. 16 Bände).

[2] Zur selben Zeit also, als Schubert seinen „Erlkönig“ komponierte.

zu Stettin zu bewerben, den er auch erhielt. Durch volle 44 Jahre verblieb er an dieser Stelle, treufleißig seines Amtes waltend, im Verkehr mit Giesebrecht und dem Astronomen Axmann, bis man den alten Herrn pensionierte. Er starb 1869 bei seiner Tochter in Kiel. Sein Herz ist in seiner geliebten Stettiner Orgel bestattet.

Loewe hat es später wohl eingesehen, daß das allzulange Verweilen in einer abgelegenen Kleinstadt seiner künstlerischen Entwicklung nicht förderlich geworden ist, wenn es auch seiner Eigenart zugute kam. In den Jahren 1832—47 unternahm er zwar zur Sommerzeit mehrere Reisen, die ihn meist nach Berlin, aber auch an den Rhein, nach Wien, ja nach London führten. Überall pflegte er, sich selbst begleitend, seine Balladen zu singen, und sein überaus charakteristischer Vortrag, die wunderbare Einheitlichkeit des Zusammenwirkens von Gesang und Begleitung übte überall seine hinreißende Wirkung. Auf das Verständnis des Textes kam ihm sehr viel an, und er pflegte ihn daher vor jedem Vortrag entweder gedruckt zu verteilen oder vorzulesen. In Wien nannte man ihn geradezu „den nordischen Schubert“, doch war ihm freilich dessen erstaunliche Vielseitigkeit versagt. Er ist der Spezialist der Ballade, als solcher aber ein Genie von seltener Kraft der Intuition, „ein Meister deutsch und echt“, wie ihn Richard Wagner nannte, und, obwohl geborener Mitteldeutscher, seiner Schule und Geistesrichtung nach unverkennbar ein Abkömmling des Berliner Liederstils.

Das zeigt sich in der Wahrung des Strophenbaus, in der Verlegung des Schwerpunktes in die Singstimme, in der Reserviertheit des Klavierparts. Auch in der Volkstümlichkeit der Melodik, zu der ihn jedenfalls Webers Beispiel bestimmte.[1] Seine Genialität aber zeigt sich darin, wie er die Idee einer oder mehrerer stets wiederkehrenden Strophenmelodien (Kehrstrophen) durchführt, diese Melodien in der Tonart, im Takt und Rhythmus, in der Harmonie und schließlich in der Linie selbst abwandelt, erweitert, zusammenzieht, steigert, anklingen läßt, durch freie Zwischensätze und malerische Partien verbindet. Und das alles nicht mittelst der Reflexion, sondern ganz naiv, aus dem unmittelbaren Ausdrucksbedürfnis heraus. Welche Fülle der Gesichte! Gestalten, Bilder, Stimmungen! Die ganze Skala menschlicher Empfindungen, mit Ausnahme vielleicht der erotischen Sinnlichkeit, steht ihm zu Gebote. Schlechthin unerreicht ist Loewe in seinen Geisterballaden und andrerseits in jenen Gesängen, worin sein liebenswürdig schmunzelnder Humor zur Geltung kommt. Er gehört zu den größten Charakteristikern und feinsten Humoristen der Musik. Seine Motive haben eine suggestive Macht, eine erstaunliche Prägnanz und versetzen uns mit einem Schlage in medias res, in die verschiedensten Zeiten und Länder. Dabei überwuchert die Begleitung niemals den Gesang. Oft ist sie flüchtig, beinahe nur skizziert, oft aber auch von erstaunlicher Schilderungskraft und Farbigkeit. Daß er sich „manchmal zu wenig Mühe gegeben, zu wenig gesucht“, sich bei dem erstbesten Einfall

[1] Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze S. 403 ff.

begnügt habe, erkannte Richard Wagner scharfsichtig als eine seiner Schwächen. Damit stimmt seine hinlänglich bezeugte Gabe der Improvisation. Den „Zauberlehrling" hat er in der Berliner Singakademie coram publico aus dem Stegreif so komponiert, wie er darnach gedruckt wurde. Langes Feilen an den einmal zu Papier gebrachten Gedanken war überhaupt seine Sache nicht. Wie es dem objektiven Wesen der Kunstgattung entspricht, tritt die Subjektivität des Tondichters hinter das Wortgedicht zurück und die verschiedenen Naturen der Poeten kommen in der Komposition mit zum Ausdruck. Dieses Moment läßt Loewe dem Wiener Schubert oder Hugo Wolf verwandt erscheinen und trennt ihn z. B. von Mendelssohn oder Schumann, deren Individualität die Dichter gleichsam überflutet. Er hat auch den Anfang mit der Komposition ganzer Zyklen gemacht: *Hebräische Gesänge* 1823/5; *Serbischer Liederkreis* 1824; *Heinescher Liederkreis* 1832; *Arabischer Liederkreis* 1835; Chamissos *Frauenliebe* 1836; zwei *Rückertsche* Liederkreise 1837 — alles vor Schumann. Zu seiner gewöhnlich meisterhaften deklamatorischen Behandlung der Sprache bildet eine hie und da hervortretende Neigung zu italienischer Koloratur, die ihm von seinen Gesangstudien nach Righinis Methode her anhaftete, einen kuriosen Gegensatz. Wo ihn die eigene Inspiration in schwachen Stunden verläßt, verfällt er leicht in Mozartsche oder Beethovensche Wendungen, oder es kommt der deutsche Philister in weicher Sentimentalität zum Vorschein. In seinen besten Werken aber äußert sich dieses Philisterium nur „göttlich" in einer naiven Freude am „Genrehaften und Zierlichen".

Wenn man auch eine Entwicklung in Loewes Schaffen kaum wahrnehmen kann, zumal er sich in Stettin immer mehr abschloß und die weitere Ausgestaltung der Kunstmittel durch die bedeutenden Zeitgenossen nicht mitmachte, so lassen sich doch mehrere Perioden seiner Balladenkomposition ziemlich deutlich abgrenzen. In der ersten 1818 bis 27 dominiert die Geisterballade. Zu den bereits erwähnten Erstlingen gesellt sich 1819 „*Wallhaide*" und „*Treuröschen*", 1820 folgt „*Elvershöh*", 1821 „*Herr Oluf*", 1823 „*Der Wirtin Töchterlein*", die von Richard Wagner besonders geschätzte „*Walpurgisnacht*", 1825 „*Der späte Gast*", 1826 „*Graf Eberstein*", das „*Ständchen*", 1827 „*Goldschmieds Töchterlein*". Die zweite Periode ist durch ein Versenken in Goethes Balladenpoesie gekennzeichnet. Die „*Braut von Corinth*" macht 1830 den Anfang, zwei Jahre später folgen das „*Hochzeitslied*", der „*Zauberlehrling*", die „*Wandelnde Glocke*", gleichzeitig mit der „*Nächtlichen Heerschau*", dem „*Pilgrim von St. Just*" und der „*Gruft der Liebenden*". 1833 kommen die Goetheschen *Lynceuslieder*, das Jahr 1834 ist das „*Legendenjahr*", das in dem großartigen Zyklus von „*Gregor auf dem Stein*" gipfelt; 1835 bringt die *Polnischen Balladen*, dann Goethes „*Totentanz*", „*Getreuen Eckhardt*", „*Gott und Bajadere*" neben dem Uhlandschen „*Harald*". 1836: „*Paria*", „*Heinrich der Vogler*", „*Urgroßvaters Gesellschaft*". 1837: „*Fridericus rex*", die „*Glocken zu Speyer*", „*Niemand hat's gesehn*". 1838 tritt er an Freiligrath heran: „*Schwalbenmärchen*", „*Edelfalk*", der „*Blumen Rache*" und „*Kleiner Haus-*

halt". 1841 „*Die Heinzelmännchen*" und Claudius' „*Mutter an der Wiege*" nebst „*Der Zahn*". Die dritte Periode wird von 1843 bis 47 datiert und mit dem „*Grafen von Habsburg*" eröffnet, „*Prinz Eugen*", „*Der Mohrenfürst*", „*Karl V. in Wittenberg*", die „*Leiche zu St. Just*", „*Tod und Tödin*" sind der Ertrag des Jahres 1844. „*Der Mönch zu Pisa*" und „*Hueska*" entstehen 1846; „*Glockentürmers Töchterlein*", die „*Gottesmauer*", die „*Verfallene Mühle*" 1847. In der letzten Periode will der produktive Quell nur in längeren Pausen fließen. Immerhin komponiert er 1851 „*Odins Meeresritt*" als Gewinn einer norwegischen Reise; 1852 die „*Uhr*", 1856 „*Landgraf Philipp*", 1857 „*Der Nöck*" und „*Archibald Douglas*"; 1860 „*Tom der Reimer*"..... Man ermißt schon aus dieser Auslese ungefähr die Weite seines literarischen Gesichtskreises. Im ganzen hat er etwa 400 Balladen und Gesänge hinterlassen, darunter 51 nach Gedichten von Goethe.

Obwohl Loewe mit seinen Balladen, wo er sie persönlich vortrug, stets starke Eindrücke erzielte, fehlte es ihm leider an geeigneten Sängern, die sich sein Vorbild zunutze machen konnten, um Ton und Wort völlig zu verschmelzen und seiner Kunst ein breiteres Publikum zu erobern. Der epische Stil in der Gesangsballade mußte erst auf dem Umweg über das Wagnersche Musikdrama gefunden werden. So kam es, daß Loewe, der in der Oper und im Oratorium nicht durchzudringen vermochte, auch als Balladenmeister noch bei Lebzeiten vergessen, von Schumann in den Hintergrund gedrängt werden konnte und erst in den siebziger Jahren (durch Eugen Gura) gewissermaßen neu entdeckt werden mußte. Man weist jetzt gern auf eine gewisse Verwandtschaft Loewes mit Richard Wagner und auf das Dramatische seines Ausdrucks hin, meint aber mit „dramatisch" eigentlich nur die packende Lebendigkeit und Eindringlichkeit seines Dialogs. In der Oper selbst, wo es nicht auf das Bildliche, sondern auf die Plastik des Ausdrucks ankommt, mußte er versagen. Interessant ist aber, daß er jene Balladen für die höchsten hielt, „welche die Erzählung ausschließen" und worin das Publikum die Handlung aus Reden und Gegenreden der handelnden Personen kraft eigener Mitarbeit der Phantasie versteht oder errät.

Neben Loewe hat ein zweiter Balladenkomponist, Chr. Friedrich Grimmer (1798—1850), den Robert Franz schätzte und neu herausgab, keine Beachtung weiterer Kreise gefunden. Seine gut pointierenden Balladen sind etwas trocken aber recht volkstümlich.

Die deutschen Kapellmeisterkomponisten Heinrich Dorn (1804—92), Heinrich Marschner, Joseph v. Lindpaintner (1791—1856), Johann Wenzel Kalliwoda (1800—66) haben auch fleißig Lieder ja sogar Balladen geschrieben, die alle vergessen sind. Von Karl Gottlieb Reißiger (Dresden) singt man wohl noch „*Fern im Süd das schöne Spanien*" und „*Als Noah aus dem Kasten war*"; von dem vielgewanderten Konradin Kreutzer „*So hab' ich nun die Stadt verlassen*"; von Heinrich Proch (Wien) „*Von der Alpe tönt das Horn*". Sie leiten uns hinüber in die Sphäre des Salonliedes, einer Parallelerscheinung zum klavieristischen Klavierstück, wo die

klingende Phrase gilt, eine parfümierte Leutseligkeit und theatralische Empfindung dominiert. Manche dieser Lieder könnte man als gesungene Tänze bezeichnen. Diese Musik ist nicht melodisch, sondern melodiös. Ihre Matadore sind Gottfried Preyer in Wien (1807—1901), der Stuttgarter Kapellmeister Friedrich Wilhelm Kücken (1810—82), Franz Abt (1819—85) in Zürich und in Braunschweig und Ferdinand Gumbert (1818—1896) zu Berlin, welche um die Mitte des Jahrhunderts nicht nur die Hausmusik in Beschlag nahmen, sondern auch in den Konzertsälen der gediegenen Lyrik den Platz wegnahmen. Auf einem höheren Niveau stand Friedrich Curschmann (1804—41) und vor allem Wilhelm Taubert (1811—91) zu Berlin mit seinen „*Kinderliedern*", auch wohl sein Schüler, der beliebte Alexander Fesca (1820—49), dessen „*Heute scheid' ich, morgen wandr' ich*" und „*An der Saale hellem Strande*" die Studenten noch immer gut in Ehren halten.



Konradin Kreutzer (1780—1849).

In die gehaltlose Biedermeier- und Salonlyrik des Vormärz klang mit einem Male wie ein Kampfruf das romantische Wunderhorn Robert Schumanns hinein. Noch 1839 hatte er, der bis dahin ausschließlich Klavierkomponist gewesen und die Revolution in der deutschen Klaviermusik angezettelt hatte, einem Freunde bekannt, er mache sich nichts aus Gesangsachen. Im folgenden Jahre bildeten sie sein Alles. Es war das Liebesglück seiner Bräutigamszeit, das ihm den Liedermund öffnete. „Wahrheit des musikalischen Ausdrucks" war sein Ziel, aber er erfaßte diese Wahrheit auf besondere Weise, durch einen verwegenen Bruch mit der bisherigen Tradition. Wie er vom Klavier zum Liede kam, so ist auch die instrumentale Konzeption das kennzeichnende Merkmal seiner Gesänge. Während die Berliner Schule, indem sie vom Textwort ausging, stets den vokalen Charakter des Liedes wahrte, verschiebt sich nun mit einem Male der ästhetische Schwerpunkt. Nicht der Stimme, sondern dem Klavier obliegt es jetzt, „die feineren Züge des Gedichtes hervorzuheben", den Ausdruck zu nuancieren. Schumann komponiert nicht so sehr die Worte des Gedichtes, als das Stimmungsarom, das ihnen entströmt, das, was jenseits des sprachlichen Ausdrucks liegt. Daraus folgt dann ein viel freieres Schalten mit dem Wort, mit der Struktur des Verses und der Strophe, indessen auf die vielen, nicht poetisch gerechtfertigten Wiederholungen von Worten und Versen verzichtet wird. Der Komponist schafft, angeregt

durch das Poem ein selbständiges Tongedicht, in dessen Ausführung Klavier und Singstimme sich teilen. Und zwar führt er der Liedkomposition die jüngsten Errungenschaften des romantischen Klavierstils mit seinem ungeahnten Reichtum an Klangfarben und Harmonien zu. Der Begriff der Klavierbegleitung hört auf, das Instrument tritt als ebenbürtiger Faktor neben den Gesang, oft übernimmt es geradezu die führende Rolle, während die Singstimme den Text abdeklamiert, oder bleibt doch der Träger des poetischen Gedankens. Bald weckt es vor dem Eintritt des Gesanges die erwünschte Stimmung, bald spinnt es die in den letzten Worten des Dichters angeregten Gedanken weiter fort, nicht selten führt es sogar die melodische Linie erst zum rechten Abschluß. Namentlich in der Wiedergabe traumhaft schwankenden Empfindens übt diese Weise einer „kunstvolleren und tiefsinnigeren Art des Liedes“ ihre bezaubernde Wirkung aus. Aber man versteht es, daß die Vertreter der Gesanglichkeit ebenso wie jene des Sprachgesanges so manches dagegen einzuwenden hatten, daß die Sänger und Hörer sich an das neue Verhältnis, an die bis dahin unbekannten innigen Wechselbeziehungen zwischen Klavier und Gesang erst allmählich gewöhnen und einsehen konnten, daß hier eine besondere, neue Art des Schönen sich vollende. Natürlich trifft die hier gegebene Charakteristik nur auf einen Teil, freilich den eigenartigsten, für Schumann meistbezeichnenden zu. Er hat neben den Gesängen der genannten Art auch andere, wo er sich mehr vom Dichterwort führen läßt, dem Klavier nur eine sekundäre Aufgabe zuweist, sich dem volkstümlichen Stil nähert (z. B. „*Wanderlied*“, „*An den Sonnenschein*“, „*Volksliedchen*“ u. a.). Aber da steckt nicht der Schumann, der in der Geschichte des Liedes Epoche gemacht hat.



Friedrich Curschmann (1804–41).

In jenem ersten Liederjahr 1840 hat Schumann die Hälfte seines ganzen Liederschatzes hervorgesprudelt, nicht weniger als einhundertfünfzig Lieder. Das zyklische Schaffen, wozu ihn wohl Loewe anregte, ist für ihn charakteristisch, doch kommt es ihm dabei weniger darauf an, dichterische Charaktere musikalisch auszuprägen, als Empfindungseinheiten zu gewinnen. Mit Heine begann er. Aber gerade bei diesem ungezogenen Liebling der Grazien mußte es der deutschen Ehrlichkeit Schumanns passieren, daß er die Ironie vieler dieser Gedichte

für bare Münze nahm und die geistreiche Lüge mit vollstem Ernst komponierte. So bot er einen Heine, der nicht mehr der wirkliche war, einen idealisierten, einen salzlosen, aber dafür mit Gemüt überladenen Heine. Da schlagen nun wirklich die Nachtigallen, da duftet der Jasmin durch laue Frühlingsmondnächte, da ergießt sich ein warm und lebhaft empfindendes Temperament. Dann kam als Brautgabe der Liederkreis „*Myrthen*", aus Rückert, Goethe, Mosen, Burns, Byron zusammengesetzt, dann ein *Geibel-Chamisso-Kerner-Reinick-* und *Rückert-Heft* (zum letzteren hat auch Clara Schumann drei Nummern beigesteuert), der *Eichendorff*-Liederkreis, ein *Andersen*-Heft, der Zyklus „*Frauenliebe und Leben*", die Heinesche „*Dichterliebe*". Diese Neigung zum absichtsvollen Zusammenfassen der komponierten Gedichte läßt sich auch in den nach 1840 entstandenen Liedausgaben verfolgen: das *Liederalbum für die Jugend*, die Hefte mit Gesängen nach *Lenau*, *W. von den Neun*, *Byron*, aus Goethes „*Wilhelm Meister*", Elisabeth *Kulmann*, *Pfarrius* Maria *Stuart* — dagegen verschwindet die Zahl und Bedeutung der „gemischten" Hefte. Überhaupt hat Schumann die Blüten seines ersten Liederfrühlings kaum je überboten, nur noch bisweilen erreicht. In jenen Tagen hatte er geschrieben: „Weshalb nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen, nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?" Diesem seinen Grundsatz ist der literarisch so wählerische Schumann in späteren Jahren nicht treu geblieben. Wenigstens haben sich seine „Entdeckungen" als nicht sehr glücklich erwiesen.



Robert Schumann (1810—56).

Eine besondere zyklische Form Schumanns wurden die „Liederspiele", worin mehrere Personen ihre Empfindungen aussprechen und wo sich neben

den Soli auch Duette und Ensembles ganz natürlich ergeben. Die bezüglichen Arbeiten: „*Spanisches Liederspiel*“, die „*Spanischen Liebeslieder*“ und das Rückertsche „*Minnespiel*“ sind alle 1849 entstanden, aber zum Teile später veröffentlicht worden.

Loewes Beispiel ist es ferner gewesen, das Schumann veranlaßte, auch die Ballade und Romanze zu pflegen. Die einschlägigen Werke „*Die Löwenbraut*“, „*Frühlingsfahrt*“, „*Die beiden Grenadiere*“, „*Blondels Lied*“, „*Belsazar*“ erschienen von den Liedern getrennt in besonderen Heften. Nur „Waldesgespräch“, worin sich der Komponist allerdings am weitesten von Loewes Sprachmelodie entfernt, steht innerhalb eines Liederkreises. Daß die Schumannschen Balladen das epische Element zugunsten des lyrischen zurückdrängen, ist ihrer raschen Verbreitung sehr förderlich gewesen.



Robert Franz (1815—92).

Die technischen Errungenschaften des Schumannschen Liedes sind freilich erst der nächsten Generation zugute gekommen, haben erst in der folgenden Periode eine weitgehende Wirkung ausgeübt. Schumann selbst war weitherzig genug, keineswegs bloß die von ihm eingeschlagenen neuen Bahnen gelten zu lassen, sondern brachte 1843 selbst einige Lieder eines jungen Tonlyrikers zum Druck, die einen eigenen Weg verfolgten und die ihm im Manuskript zugegangen waren. Und nach der Veröffentlichung führte er sie in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ kritisch so nachdrücklich ein, daß die deutsche Musikwelt aufhorchte. Der homo novus hieß Robert Franz.

Robert Franz[1] war in Halle geboren und hat dort mit Ausnahme zweier Lehrjahre bei dem Kontrapunktiker Friedrich Schneider in Dessau so ziemlich sein ganzes Leben verbracht. Die Choräle, die am Vorabend von Festen von den Türmen der alten Stadt schmetterten oder die ihm sein Vater, ein frommer Mann, vorsang, weckten zuerst seine Liebe zur Musik, der er sich schließlich nach heftigen Kämpfen widmen durfte. Aus Dessau zurückgekehrt, mußte Franz mehrere Jahre auf eine Anstellung warten, und in einer Gesellschaft zur Pflege älterer Musik empfing er die Anregung zum Studium Bachs und Händels, die ihm bald als die Leitsterne seines geistigen Lebens voranleuchteten.

Endlich wurde er 1841 Organist an der Ulrichskirche, später Dirigent der Singakademie und schließlich Universitätsmusikdirektor. Ein zuerst 1848 aufgetretenes Gehörleiden zwang den Meister schließlich (1868)

[1] R. v. Prochazka, R. Franz (Leipzig, Reclam 1895). — Waldmann, R. Franz. Gespräche aus zehn Jahren (Leipzig 1894).

seine Ämter niederzulegen, doch enthob ihn in seinen weiteren Lebensjahren eine von Freunden und Schätzern zusammengebrachte Ehrengabe von 30000 K der Lebenssorge. Sein stilles, beschauliches Leben in der kleinen, aber geistig regen Universitätstadt wurde nur durch heftige literarische Fehden mit der musikphilologischen Zunft über das Prinzip der Bearbeitung Bachscher und Händelscher Musik beunruhigt. Darüber wird später noch zu sprechen sein. Schaffender Künstler wurde Franz, dessen produktive Kraft durch den Respekt vor seinen großen Vorbildern jahrelang gebannt gewesen war, dank dem Impuls einer schwärmerischen Liebesleidenschaft. Er war ein Spezialist des Liedes, wie Chopin ein Spezialist des Klaviers. Die tiefsten Nährquellen seiner Phantasie bildeten der protestantische Choral und das alte Volkslied. Die Satztechnik bestimmten Bach und Händel. Aber er hatte auch die moderne Entwickelung (Schubert, Mendelssohn, Schumann) aufmerksam verfolgt, und von Schumann namentlich die enge Verknüpfung des Gesangs mit dem Spielpart übernommen. Dies war es, was ihm seinen anfänglichen Gönner Mendelssohn entfremdete, der in seinen Liedern zusehends weniger „vom Klavier ablösbare Melodie“ fand. Später, als Liszt sich für Franz zu interessieren begann, traten die Schumannianer und Mendelssohnianer oft recht feindselig gegen ihn auf. Franzens Muse hatte sich aber nicht etwa verändert. Sie steht mit dem ersten Liederheft fertig vor uns da, und obwohl der Meister noch bis in die achtziger Jahre hinein schuf, so gehört er doch der Epoche des Vormärz an. Eine Entwickelung festzustellen ist schon darum nicht möglich, weil die Opuszahlen nicht die zeitliche Entstehung markieren, da noch in die spätesten Liederhefte Schöpfungen seiner Frühzeit aufgenommen sind. Statt des Durchkomponierten bevorzugt Franz entschieden das Strophenlied. In der Melodik schließt sich Franz knapp dem Wortlaut des Dichters an und greift somit auf die ältere Tradition zurück.[1] Bekennt er doch selbst: „Meine Lieder sind nichts als Illustrationen gegebener poetischer Stoffe. Jeder Vernünftige wird zugeben müssen, daß eine Allianz nur dann Sinn und Verstand hat, wenn sie eine vollständige, aufrichtige ist. . . . Beim Liede kommt alles auf das Verhältnis des Musikers zum Dichter und umgekehrt an.“ Ja er meint, jedes echte Gedicht trage den Keim einer geheimen Melodie in sich und es sei eben die Aufgabe des Komponisten, sie den Worten abzulauschen. Aber er interpretiert den Text auch durch einen reichen, geistvollen und in der Stimmenführung meisterlich ausgearbeiteten, von einer gewissen Bach-Manier bisweilen nicht freizusprechenden, aber die Vielstimmigkeit der Alten mit dem dem modernen, weitgriffigen Satz verschmelzenden Klavierpart und trifft fast unfehlbar die Stimmung des Gedichtes. Zum ersten Male spielt der Charakter der gewählten Tonart eine wichtige Rolle, wie sich denn Franz aus Leibeskräften gegen alle transponierten Ausgaben wehrte. Große und dauernde Erfolge im Konzertsaale zu erzielen ist dieser intimen Kunst aber versagt. Ihr fehlt die Distanzwirkung und sie entfaltet darum ihre feinsten Reize als Hausmusik. Seine Gefühlsphäre er-

[1] Auch darin, daß er unbedenklich die richtige Deklamation der Rücksicht auf die melodische Linie opfert.

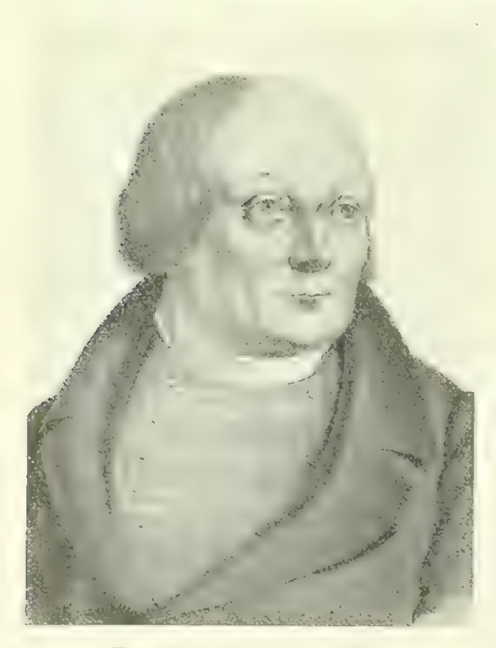
scheint ziemlich begrenzt. Schon Schumann erkannte aus den ersten Heften, daß das „Still-Träumerische“ Franz am besten gelinge, wenn er auch manchmal das „Reizend-Naive“ erhasche und „kräftiger Aufwallungen“ fähig sei. Mächtig nach außen drängendes Pathos, Jubel, Lebensfreude, Humor kommen durch ihn nur selten und dann recht gedämpft zu ihrem Rechte. Man kann nicht viel von Franz hinter einander hören, weil er eine Anzahl derselben Stimmungen immer wieder variiert. Dabei bleibt er im Ausdrucke stets rein lyrisch, d. h. bloß innerlich bewegt. Die „Gestikulationen und Grimassen“ der Musik waren ihm zuwider. Mit Schumann teilt er die Liebe zu Heine, den er auch durchaus ernst nimmt, und zu Burns, Lenau, Eichendorff. Besonders oft hat er den Gedichten des ihm befreundeten Dichters Osterwald Töne verliehen. Jedenfalls aber gehört Franz als eine in ihrer Mischung von klassischen und romantischen, volkstümlichen und artistischen Elementen — er war auch der erste, der im Liede wieder Kirchentonarten verwertete — ganz eigene, scharf umgrenzte Persönlichkeit zu den „Fixsternen der deutschen Lyrik“ (Liszt).

Schubert, Loewe, Schumann, Robert Franz haben bei aller individuellen Verschiedenheit ihrer Naturen das „Kunstlied“ als eine nationale deutsche Kunstform geschaffen, deren wesentlicher Gegensatz zu den anderswo gebräuchlichen solistischen Gesängen vom Ausland so lebhaft empfunden wurde, daß die Franzosen „le lied“ unbedenklich als Fremdwort übernahmen, um es dem Begriffe nach deutlich von ihrem strophischen, volksliedartigen chanson auseinanderzuhalten. Im Liede hat die Romantik denn auch ohne Zweifel das Beste, Schönste und Eigenste gegeben, dessen sie fähig war, und die unserem Volke innewohnende epische Anschauung und lyrische Kraft erweist sich als so stark und ergiebig, daß sie nicht bloß gegen das Ende des Jahrhunderts eine zweite Hochblüte in Brahms und Hugo Wolf treiben konnte, sondern auch bis zur Gegenwart das weitaus frischeste und reichstverzweigte Reis am Stamme der Tonkunst sprießen ließ. Noch immer gilt Uhlands stolzes Wort, daß unsere Liederkunst „nicht an wenig stolze Namen“ gebannt ist und:

Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Die deutsche Chorliteratur.

Während in Deutschland das begleitete Sololied seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges immer mehr an Beliebtheit und durch Schubert und Loewe die völlige Alleinherrschaft und Führung auf dem lyrischen Gebiete gewinnt, hat die Entwicklung in der Schweiz[1] einen anderen Verlauf genommen. Hier waltet unter dem Einfluß des vierstimmigen Psalmengesanges das mehrstimmig gesungene Lied entschieden vor, und wenn auch das Sololied, zunächst seit etwa 1730 in der geistlichen Hausmusik, sich nach dem Vorbilde der Berliner Schule Geltung verschafft — namentlich geweckt durch Lavaters „Schweizerlieder" 1767 —, so geht schon aus der Einrichtung der Liedersammlungen für Solo und Chor hervor, daß die alteinheimische, mehrstimmige Singweise fortbestand. Die wichtigsten Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts sind Johannes Schmidlin (1722—72), Johann Heinrich Egli (1742—1810), Johann Jakob Walder (1750—1814), doch drangen ihre meist Natur und Vaterland verherrlichenden, durch das Fehlen der humoristischen Note gekennzeichneten Gesänge nicht über die Landesgrenzen hinaus. Desto öfter erklangen sie in der reformierten Schweiz, namentlich bei den sonntäglichen Hausandachten, wobei mit Psalmen begonnen und mit ernsten weltlichen Liedern geschlossen zu werden pflegte.



Hans Georg Nägeli (1773—1836).

Eine neue Epoche begründete Hans Georg Nägeli zu Wetzikon bei Zürich, indem er im Todesjahre Eglis den ersten Männergesangverein ins Leben rief und damit den alten Traditionen des Schweizerlandes endgültig das Übergewicht verschaffte. „Ausbildung und Veredelung des Volksgesanges, Erweckung höherer Gefühle für Gott, Freiheit und Vaterland" und „Vereinigung und Verbrüderung der Freunde der Kunst und des Vaterlandes" waren die patriotischen Leitgedanken dieser Vereinigung, und Nägelis

[1] A. Nef, Das Lied in der deutschen Schweiz. (Zürich 1909.)

gesunder Sinn wies ihr die Bahnen. Der Männerchor war bisher kein Genre für sich gewesen. Er existierte, durch die Situation geboten, von altersher in der Oper, gelegentlich hatte Mozart in seinem freimaurerischen „*Bundeslied*“ einen Abstecher auf dieses Gebiet gemacht. Michael Haydns Männerquartette waren nicht zur chorischen Ausführung beabsichtigt, des Wieners Leonhard Call Männerchöre (mit Gitarre) opernhaft figuriert. Nägeli betonte nun die Notwendigkeit eines neuen, rein vokal erfaßten, männlichen, volkstümlich Note gegen Note gesetzten Stils und manche seiner Lieder wie „*Goldne Abendsonne*“ und „*Freut euch des Lebens*“, sind noch heute nicht verklungen.

Ungefähr gleichzeitig wurde die Ära des Männerchors auch von Berlin aus eröffnet. Dort hatten sich im bewußten Gegensatz zu der Hofgesellschaft, welche die romanische Oper protegierte, knapp vor Weihnachten 1808 unter der Ägide Friedrich Zelters eine „monatliche Tafelgesellschaft“ gebildeter Bürger, Mitglieder der „Singakademie“, zusammengetan und sich am 24. Januar des folgenden Jahres als „Liedertafel“ konstituiert. Nur Komponisten, Sänger und Dichter hatten Zutritt. Die Förderung des lyrischen Schaffens galt bei deutsch patriotischer Tendenz als Vereinszweck. Die von den Mitgliedern gedichteten oder komponierten Lieder wurden beim gemeinsamen Abendmahle vorgelesen oder im Chore gesungen, und zwar gewöhnlich zum Klaviere.[1] Rellstab erzählt, wie unvergeßlich der Eindruck eines solchen Abends gewirkt habe. „Es war im Sommer, die Tafel wurde im Kamperschen Saale gehalten. Die Wärme hatte die Gesellschaft bestimmt, die Fenster zu öffnen. Da erschallten ihre heiteren Lieder, damals etwas ganz Ungekanntes, etwas Einziges in seiner Art durch die Stille des Abends in den Garten hinaus, wo sich noch einige Gäste befanden. Doch die Kunde von dem Liederfest verbreitete sich sofort weiter, und alsbald füllte sich der Garten mit Spaziergängern, so daß die Sänger wohl einige hundert Zuhörer hatten, die beim Mondenschein freudig die Mitternacht vor den Saalfenstern heranwachten.“ Nach dem Muster der Berliner entstanden nun an vielen Orten Norddeutschlands „Liedertafeln“ (zunächst in Leipzig) und in Berlin selbst begründeten L. Berger und Bernhard Klein 1819 die „jüngere Liedertafel“. Im weiteren Verlaufe wurde die Beschränkung auf künstlerisch tätige Personen und die begrenzte Mitgliederzahl aufgegeben und die Liedertafeln zu Magdeburg (1818), Hamburg (1823) und der Leipziger Universitätsgesangverein St. Pauli (1824) zogen schon von vornherein weitere sangeskundige Kreise heran.

Unter den Einflüssen vom Norden und von der Schweiz her begannen sich nun auch in Süddeutschland Männergesangvereine zu bilden. Vor allem in Schwaben: 1824 der Stuttgarter Liederkranz, 1829 die akademische Liedertafel in Tübingen. Diese Vereine übernahmen von den Schweizern den demokratischen Grundgedanken, den Zusammenschluß der Nationalgesinnten aller Stände, in ihrem Repertoire waren sie zunächst von Berlin inspiriert, prägten

[1] Auch zu klingenden Gläsern.

aber bald einen eigenen, gemütlich patriarchalischen Charakter aus. Abt Voglers Tendenz zum Volksliede wurde nun lebendige Tat.

Seit den dreißiger Jahren ist in diesen Vereinen das Streben nach provinzialem Zusammenschluß bemerkbar. „Gesangsfeste“ und „Liederfeste“ werden abgehalten. Die Bewegung, deren politische Tendenz den Argwohn der Behörden weckt, greift um sich, 1830 nach Belgien, 1842 nach Holland und 1843 nach Wien hinüber. In den vierziger Jahren erfolgt die Verbrüderung all dieser Körperschaften auf großen Männergesangsfesten, deren erstes 1845 zu Würzburg stattfand.



Friedrich Silcher 1789—1860.

Die Vereine, die wie Pilze aus der Erde aufschossen, verbrauchten eine Literatur, die erst neu geschaffen werden mußte, in deren Aufnahme sie keineswegs sehr wählerisch sein konnten. Für die Berliner bestritt der altfränkische Zelter den Bedarf zum großen Teile selbst. Doch widmeten auch fremde Tondichter, wie 1812 C. M. v. Weber das „*Turnierbankett*“ für Doppelchor und Soli seiner Liedertafel. Das war ein neuer, frischer Ton. Und als Weber im folgenden Jahre seine patriotischen Männerchöre[1] komponierte, war der Grund zu einer volkstümlichen Literatur der Gattung gelegt. Mit ihnen, die nicht nur im geschlossenen Raum, sondern vor allem im Freien erklingen sollten, rang sich das Prinzip des unbegleiteten Männergesanges siegreich durch. Die Macht der Mode, aber auch die rasche Popularität, welche den Komponisten hier winkte, führte bald zu lebhaftem Wettbewerb in diesem Genre. Von den älteren Komponisten schloß sich Louis Spohr sogleich der neuen Bewegung an, doch empfand er nicht volkstümlich genug, um von ihr getragen zu werden. Daß die ganze Webersche Schule die Spuren ihres Meisters austrat, versteht sich von selbst: mit dem meisten Talent für den feucht-fröhlichen Humor tat dies Heinrich Marschner, dessen einschlägige Lieder meist für die Leipziger Künstlergesellschaft des „Tunnel an der Pleiße“ bestimmt waren. Doch steckt auch in seinen vaterländischen („*Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder*“) und erotischen Chören Kraft und Kern. Gesunden Humor entwickelt Carl Loewe in seinem prächtigen op. 84. Im älteren Geiste wirkte zu Hamburg und Braunschweig Albert Gottlieb Methfessel („*Stimmt an mit hellem hohem Klang*“, „*Hinaus in die Ferne*“ usw.).

[1] Vergl. S. 216.

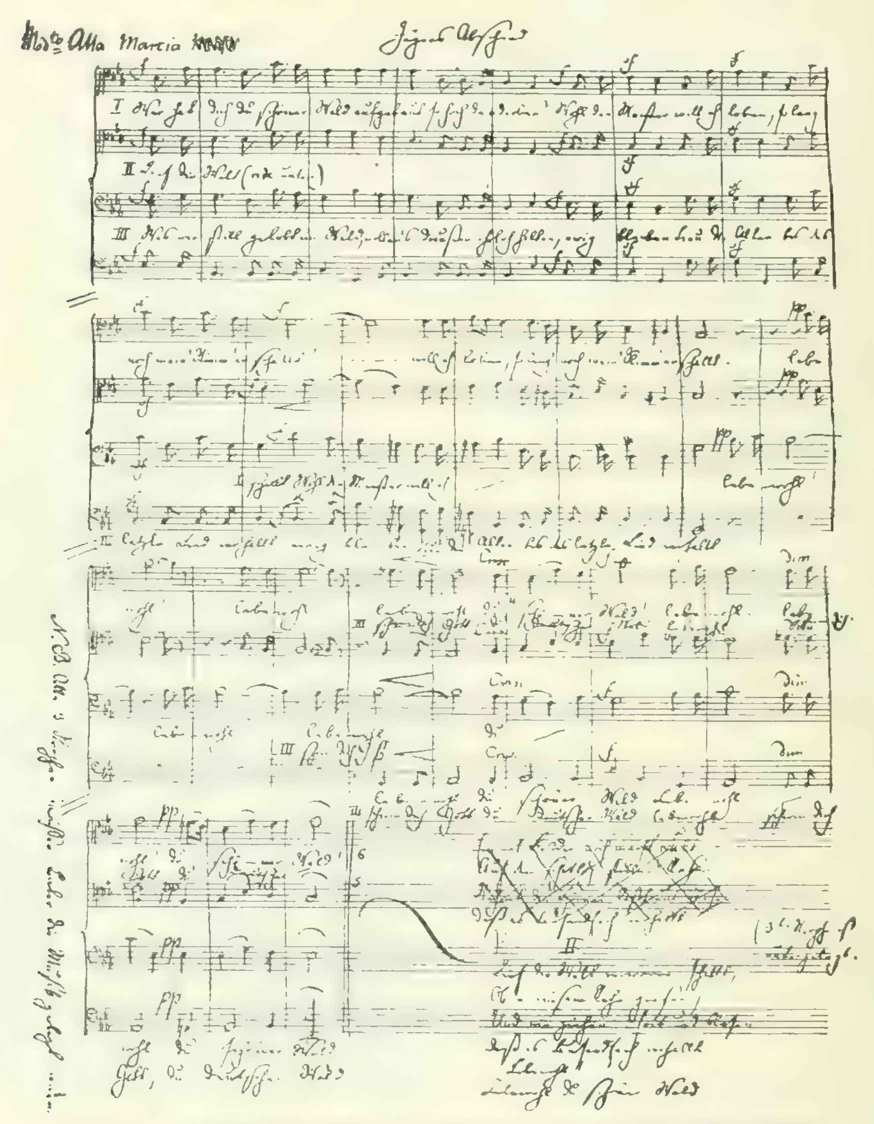
Zelters Nachfolger, Karl Friedrich Rungenhagen (1778—1851), wird als Erfinder des Brummchors genannt. Die Degeneration des Liedertafelstils in leere Kraftmeierei und weichliche Empfindsamkeit macht sich bei Julius Otto („*Das treue deutsche Herz*“), Johann Wenzel Kalliwoda (1801—66), dem Komponisten des „*Deutschen Liedes*“ u. a. immer mehr bemerkbar. In Schwaben hält man treu am Volksliede fest und Friedrich Silchers volkstümliche Weisen zu „*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*“, „*Ich hatt' einen Kameraden*“, „*Ännchen von Tharau*“, „*Morgen muß ich fort von hier*“ klingen von Tübingen aus über ganz Deutschland, so wie L. Fr. Glücks „*In einem kühlen Grunde*“ von Schornbach aus überall beliebt wurde. Aber aus demselben Schwaben stammte Konradin Kreutzer, der den durchkomponierten Männerchor kultivierte und ihn überhaupt vor größere musikalische Schwierigkeiten stellte („*Das ist der Tag des Herrn*“, „*Dir möcht' ich diese Lieder weihen*“, die beiden „*Kapellen*“). Abseits der eigentlichen Liedertafelbewegung stehen Franz Schuberts Männerchöre, die dem geselligen Vergnügen von Freunden dienen sollten und meist mit Gitarren- oder Hörnerbegleitung für den Vortrag im Freien eingerichtet waren. Auch der Versuch Schuberts, der auf „eine neuartige Form für diese Art Musik“ bedacht war, im „*Gesang der Geister über den Wassern*“ (8 Stimmen, 2 Bratschen, 2 Celli und Kontrabaß) dem Männergesang höhere Aufgaben zuzuweisen, ist keine Entwicklung des Liedertafelstils, sondern eine Übertragung der Kantatenform auf Männerstimmen, für welche in diesem Falle koloristische Gründe den Ausschlag gaben.



Franz Lachner (1803—90).

Als Landsleute und Verehrer Schuberts seien hier auch die Brüder Lachner genannt: Franz Lachner, der Bedeutendste, Ignaz Lachner (1807—95) und Vinzenz Lachner (1811—93). Sehr großes Ansehen genoß in seinen Kreisen Karl Friedrich Zöllner (1800—60) in Leipzig. Doch wurde Felix Mendelssohn der weitaus populärste, er, der zwar auch zur Sentimentalität neigte, aber die begrenzten Mittel, über die das Genre in formaler, tonaler und harmonischer Hinsicht verfügt, mit viel Geschmack und vollendeter Meisterschaft handhabte. „*Wer hat dich du schöner Wald*“ ist der beliebteste deutsche

Männerchor geworden. Das kecke Horngeschnatter der Weberzeit ist bei Mendelssohn einer träumerischen Waldempfindsamkeit gewichen. Robert Schumann hat in seiner Eigenschaft als Leiter der Dresdner Liedertafel viele Männerchöre komponiert, die nicht zu den besten Gaben seiner Muse



Faksimile der Originalniederschrift von Mendelssohns „Wer hat dich, du schöner Wald“.

gehören. Die „*Ritornelle* in kanonischen Weisen“ (op. 69) versuchten den strengen Formen Eingang in den Männergesang zu verschaffen. Sehr geschätzt war ferner Ruprecht Johann Dürrner (1810—59), Schüler von Schneider und Mendelssohn, seit 1844 Musikdirektor in Edinburg, sowie Karl Mangold (1813—89).

Außerst selten begegnet als besondere Gattung der Frauenchor. Er war lange bloß auf die Oper oder das Oratorium angewiesen. Erst Franz Schubert nahm sich seiner an. Schumann veröffentlichte Romanzen für Frauenstimmen (Op. 69 und 91). Besondere Frauenchorvereine gab es nicht, die Literatur war für die Sektionen der großen gemischten Chorvereine bestimmt.

Die Anregung zur Begründung dieser gemischten Chöre war von England gekommen. Man wollte die Werke Händels und Haydns vorführen und sah sich zu diesem Zwecke genötigt, größere Kunstmittel aufzubieten. Fasch hatte die Berliner Singakademie ins Leben gerufen. Leipzig folgte 1800, Dresden 1807, Hamburg 1819. In Wien trat die „Gesellschaft der Musikfreunde“ 1812 hervor und konnte einen Massenkörper von nahezu tausend Köpfen (Chor und Orchester) ins Feld stellen, doppelt so viel als die 1808 gegründete „Schweizerische Musikgesellschaft in Zürich“. In den zwanziger Jahren gesellen sich die „Cäcilienvereine“ hinzu: 1821 zu Frankfurt, 1823 zu Kassel. Gleichzeitig beginnt durch die Initiative des Kantors G. Fr. Bischoff die Ära der Musikfeste, niedersächsische, mitteldeutsche, thüringische, niederrheinische Musikfeste, welche die Kräfte mehrerer Städte und Landschaften zusammenfaßten, um Werke vorzuführen, zu denen die Mittel der Einzelnen nicht reichten. So konnten nicht nur die großen Werke der Klassiker überall bekannt gemacht werden, sondern auch die zeitgenössische Produktion empfing durch die vermehrte Aufführungsgelegenheit neue, kräftige Antriebe.



Friedrich Schneider (1786—1853).

Charakteristisch bleibt eine gewisse Unsicherheit der Komponisten dieser Zeit dem stilistischen Problem des Oratoriums gegenüber. Der Wiener Abt Maximilian Stadler (1748—1833) erregte einiges Aufsehen mit seinem „*Befreiten Jerusalem*“[1] (1813) durch den opernhaften Gegensatz von Himmels- und Geisterchören, welche Schule machten. Sonst hat sich durch längere Zeit kein Oratorium katholischen Ursprungs zu behaupten vermocht, weder die Arbeiten von Sigismund von Neukomm („*Die Gesetzgebung auf Sinai*“, „*Christi Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt*“, „*David*“)

[1] Text von den Brüdern Heinrich und Matthäus von Collin.

noch jene von Ignaz Aßmayer (1790—1862). Franz Schuberts „*Lazarus*“ ist Fragment geblieben, übrigens auch erst 1866 veröffentlicht worden.

Unter den Protestanten, welche nun die Führung hatten, erfreute sich Johann Friedrich Schneider,[1] der Dessauer Hofkapellmeister seit seinem ersten Wurf („*Das Weltgericht*“ 1819) des größten Ansehens. Nicht weniger als 16 Oratorien, von denen die Hälfte gedruckt ist, entstammen seiner fleißigen aber trockenen, unoriginellen, von Haydn inspirierten Notenfeder. Von einer Heilandtetralogie sind nur zwei Teile vollendet worden: „*Christus das Kind*“, „*Christus der Meister*“. Auch „*Die Sündflut*“, „*Das verlorene Paradies*“, „*Absalom*“ wäre zu nennen. Schneiders Lehrer war der Thomaskantor Johann Gottfried Schicht (1753—1823), von dem die Passion „*Das Ende des Gerechten*“ stammt. Von den Oratorien des geistvollen Bernhard Klein verdient zum mindesten der „*Hiob*“ Erwähnung. Spohrs Leistungen als Oratorienkomponist wurden schon berührt.[2] Anhaltend, obwohl ohne dauernden Erfolg hat sich Carl Loewe mit dem Problem des Oratoriums beschäftigt. Durch die Wahl farbenreicher, das weltliche Gebiet streifender, fast opernmäßiger Stoffe wollte er das Interesse an der Gattung beleben. „Sein“ Oratorium sollte zugleich kirchlich und volkstümlich sein. So schrieb er „*Die Festzeiten*“ (1825), „*Die Zerstörung Jerusalems*“ (1829), die „*Siebenschläfer*“ (1835), „*Johann Huss*“ (1842). Doch können feine genrehafte Züge den Mangel an dramatischer Schlagkraft und technischer Durchbildung nicht wettmachen. Auch Oratorien für Männerchor a capella hat Loewe versucht („*Die Apostel von Philippi*“, „*Die eherne Schlange*“), ein Weg, auf dem ihm Julius Otto („*Hiob*“) und Richard Wagner („*Das Liebesmahl der Apostel*“) folgten, der letztere wieder unter stofflich motivierter Heranziehung eines Orchesters für den zweiten Teil.



Adolf Bernhard Marx (1795—1866).

Auf eigene Weise, von der dramatischen Seite her trat Bernhard Marx (1795—1866) an das Oratorium heran, über das er viel mit Mendelssohn disputierte. Sie wollten einander sogar gegenseitig die Texte verfassen, Marx sollte dem Freunde einen „Paulus“ schreiben, Mendelssohn entwarf dem Genossen einen „Moses“, doch da ihn Marx für allzu lyrisch hielt, kam es zwischen beiden zum Bruche. Marx dichtete sich danach seinen „Moses“ selbst, Mendelssohn

[1] F. Kempe, Fr. Schneider als Mensch und Künstler, 2. Aufl. (1864).

[2] Oben S. 211.

ließ sich den „Paulus“ nach seinen Angaben von Julius Schubring verfertigen. Marxens Werk trat erst 1841 an die Öffentlichkeit, ist voll originellem Geist, doch fehlt das bezwingende Genie. Mendelssohns „*Paulus*“ erschien 1836, sein „*Elias*“ zehn Jahre später. Es war ihm, dem feingebildeten Künstler, das seltsame Mißgeschick widerfahren, den Händelschen Oratorienstil mit jenem der Bachschen Passion (an deren Wiederbelebung er so bedeutenden Anteil hatte) zu vermengen. So verundeutlichte er den dramatischen Charakter des Oratoriums, indem er aus der Passion die Choräle (im „Paulus“ die kirchlichen, im „Elias“ selbstgeschaffene) und den „Erzähler“ herübernahm, dessen Part er obendrein unter die verschiedenen Solisten nach Bequemlichkeit verteilte. Die Beschränkung des Textes auf Bibelverse ergab eine weitere Schmälerung des dramatischen Wesens, eine breitere Ausführung der lyrischen oder betrachtenden Momente. Gleichwohl überragten die beiden Mendelssohnschen Oratorien die ganze zeitgenössische Produktion durch den Reichtum der Erfindung und sicherstellige Meisterschaft. Ein drittes Oratorium „*Christus*“ blieb unvollendet. Jedenfalls gewann in der Oratorienkomposition, die bisher vorzugsweise den Bahnen Haydns gefolgt war, der Bach-Händelsche Typus wieder das Übergewicht. Im „Paulus“ spüren wir mehr den Einfluß Bachs, im „Elias“ mehr die Einwirkung Händels, aber es begreift sich, daß eine Generation, die den originalen Bach noch wenig oder gar nicht kannte, vor Mendelssohns Oratorien bewunderungsvoll die Knie beugte.

Durch des Meisters Vorbild und rasche Erfolge angeeifert, warf sich nun die Mendelssohnschule auf die Oratorienkomposition. Den Vogel schoß Ferdinand Hiller mit seiner einst vielgesungenen „*Zerstörung Jerusalems*“ ab, die sich dem Ohre auch durch instrumentale Zwischenspiele effektvoll empfahl. Es folgten Karl Eckert (1720—79) mit „*Ruth*“ und „*Judith*“ und andere.

Robert Schumanns Oratorienideal stand in gewissem Sinne Loewe näher als Mendelssohn. Er wollte einen „Luther“ schreiben, durchaus volkstümlich, daß es Bürger und Bauer verstände, daß es für Kirche und Konzertsaal passe. Alles bloß Erzählende, Reflektierende sollte vermieden, der dramatische Charakter herausgearbeitet werden. Das Werk blieb in der Idee stecken. Dagegen griff Schumann mit Erfolg das seit Haydn vernachlässigte weltliche Oratorium auf: „*Das Paradies und die Peri*“ (1843), womit er begann,[1] bietet eine Kette lyrischer Schönheiten. Demselben Genre pflegt man die Komposition der Szenen aus Goethes „*Faust*“ zuzurechnen (1844—53), deren letzte Abteilung („Fausts Verklärung“), mit deren Komposition er anfing, und deren ekstatische Verklärtheit auf des Meisters Beschäftigung mit Palestrina zurückgeht, die bedeutendste ist, wogegen sich in den andern Teilen deutlich das Sinken der schöpferischen Kraft verfolgen läßt. Die reizvolle

[1] E. Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland (Leipzig 1909), weist darauf hin, daß Schumann die Anregung wahrscheinlich von H. Marschners op. 109 „*Klängen aus dem Osten*“ erhielt, einer zusammenhängenden Suite von Liedern und Chören, denen eine Ouvertüre voranging. Das Werk wurde 1840 in Leipzig aufgeführt und von Schumann als „eine neue Gattung“ begrüßt.

Musik zu „*Der Rose Pilgerfahrt*“ wird leider durch einen albernen Text paralysiert, wie denn die meisten Komponisten, die Schumann auf das Gebiet des weltlichen Oratoriums folgten, unter dem Mangel an geeigneten Stoffen litten, die, wie jene der Bibel, allgemein gekannt sind und nicht auf dem Wege der Bildung vermittelt werden müssen.

Vom weltlichen Oratorium ist nur ein Schritt zur weltlichen Kantate. Sehr beliebt waren z. B. Andreas Romberg, der Gothaer Hofkapellmeister (1767—1821) mit dem „*Lied von der Glocke*“, August Friedrich Annacker (1790—1851) mit dem „*Bergmannsgruß*“, Sigismund von Neukomm mit dem „*Hochgesang an die Nacht*“ und dem „*Ostermorgen*“. Zu den bedeutendsten einschlägigen Erscheinungen zählt Mendelssohns schon 1831 begonnene, aber erst nach seinem Tode bekannt gemachte und aus Verlegenheit „Ballade“ genannte Kantate „*Die letzte Walpurgisnacht*“, frappant durch ihre kühn phantastische Charakteristik. Besonders tätig war in dieser Gattung Robert Schumann. Er steuerte das „*Zigeunerleben*“, das „*Requiem für Mignon*“ bei und komponierte mehrere Uhlandsche Dichtungen als „Chorballaden“, wie „*Des Sängers Fluch*“, „*Das Glück von Edenhall*“, „*Der Königsohn*“, „*Vom Pagen und der Königstochter*“. Erwähnt seien noch N. W. Gades „*Comala*“, „*Erlkönigs Tochter*“ und Ferdinand Hillers „*Lorelei*“. Auch mit Chorwerken mit Orchester ohne Soli kam man dem Bedürfnis der großen Chorkonzerte entgegen, so Schumann mit dem Hebbelschen „*Nachtlied*“.



Moritz Hauptmann (1792—1868).

Einen überaus glücklichen Einfall hatte Mendelssohn, als er mit seinen „im Freien zu singenden“ gemischten Quartetten (op. 41, 48, 59, 88, 100) einen fast abgestorbenen Zweig der mehrstimmigen Musik wieder belebte. Sie verbinden eine große Meisterschaft des Satzes mit erfrischender Volkstümlichkeit. So gab er Musterbeispiele, „wie man Volkslieder schreiben kann, weil jede Klavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und dem Notenschrank schmeckt“. Die Emanzipierung der Kunstmusik vom geschlossenen Raum war damit eingeleitet. „Die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn vier Leute zusammen spazieren gehen in den Wald oder auf dem Kahne fahren und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen.“ [1] Auf dieses Feld folgte ihm

[1] Außerhalb der volkstümlichen Sphäre konnte Mendelssohn anderseits das gefährliche Beispiel geben, daß er Gedichte für Chor komponierte, deren Text eine solche Behandlung zu verbieten schien, z. B. „*Entflieh mit mir und sei mein Weib*“.

am glücklichsten der Thomaskantor Moritz Hauptmann mit seinen viel zu wenig bekannten Quartetten, auch Schumann sekundierte mit seinen Liedern nach R. Burns (op. 55) und versuchte in seinen „*Romanzen und Balladen*“ (op. 67, 75, 145, 146) den Stil mit dramatischem Leben zu erfüllen, was ihm aber nur teilweise gelang.

Noch erübrigt ein Blick auf die vielen Musiken zu Schauspielen, zu denen der Bedarf der Theater die Komponisten herausforderte. Sie sind zum Teil sinfonisch, zum Teil chorisch gehalten. Haben wir von Mozart die Chöre zu „*König Thamos*“, von Beethoven die „*Egmontmusik*“, die Musik zu Kotzebues „*Ruinen von Athen*“ mit dem berühmten türkischen Marsch und Derwischchor, von Weber die Musik zu „*Preziosa*“, von Schubert jene zu „*Rosamunde*“, von Mendelssohn jene zum „*Sommernachtstraum*“ und zur „*Athalia*“, von Schumann die „*Manfred*“-Musik, von Lindpaintner, Fürst Radziwill „*Faust*“-Musiken, so schrieb Konradin Kreutzer die Musik zum „*Verschwender*“, Meyerbeer zu „*Struensee*“, W. Taubert zum „*Sturm*“, Flotow zum „*Wintermärchen*“. Den Experimenten, die König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin mit altgriechischen Tragödien anstellte, verdanken wir die Männerchöre und Melodramen Mendelssohns zu „*Antigone*“ (1840) und „*Ödipus auf Kolonos*“ (1845).[1]

Es ist merkwürdig, daß gerade die romantische Zeit, welche den katholischen Geist des Mittelalters pries, es im Bereiche der katholischen Kirchenmusik zu keinen bedeutenden Leistungen gebracht hat. Die *Messe* wird durch C. M. v. Weber *(Jubelmesse)*, S. Molique und die beiden Münchner Kaspar Ett (1788—1847) und Johann Kaspar Aiblinger (1779—1867) repräsentiert. Die beiden letzteren fangen an, sich in die alten Meister ihrer Kirche zu versenken,[2] schreiben auch schon wieder vokale Messen, ohne sich aber den reinen Vokalstil aneignen zu können. So waren sie einerseits die Pioniere des späteren Cäcilianismus, andererseits konnten sie Schüler wie Franz Lachner haben, die den instrumentalen Stil unentwegt kultivierten. Requien haben wir von Ett, Neukomm, Robert Schumann, solche für Männerstimmen von Henkel und Ferdinand Schubert (Bruder von Franz Schubert). Die protestantische Welt stellte Messenkomponisten in B. Klein, L. Spohr, M. Hauptmann, R. Schumann, Messen für Männerchor, wie sie namentlich die Volksschullehrer bei ihren Zusammenkünften praktizierten, boten B. Klein, Fr. Schneider, J. Otto, reine Vokalmessen E. F. Richter. *Tedeums* gibt es von dem Sachsen A. Bergt (1772—1837) und Schicht, Männertedeums von Schicht, E. A. Häser, B. Klein und Julius Rietz.

Im Bereiche der *Motette* verdient die Leipziger Schule besondere Hervorhebung. Schicht, Hauptmann („*Salve Regina*“, „*Ehre sei Gott in der*

[1] Eine Musik zum „*König Ödipus*“ gedieh nur bis zu Entwürfen. Auch Carl Loewe mit „*Die Hochzeit der Thetis*“, Heinrich Bellermann mit „*Ajax*“, „*König Ödipus*“ nahmen an dieser Bewegung teil.

[2] Vergl. Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? (Leipzig 1900.)

Höhe“), Mendelssohn („*Mitten wir im Leben*“), E. F. Richter, G. Rebling. Robert Schumann, wie immer auf Neues sinnend, schrieb seine Motette „*Verzweifle nicht im Schmerzental*“ für doppelten Männerchor a cappella, fügte aber später auch einen Orchesterpart hinzu. Fünf Chöre sind wie die Sätze einer Sonate aneinandergereiht.[1] Ihr Bedeutendstes haben die „Leipziger“ wohl in der Psalmenkomposition mit und ohne Begleitung geleistet. Mendelssohn schritt auch hier mit hervorragenden Schöpfungen voran, mit Psalm-Motetten („*Richte mich Gott*“ und „*Aus tiefer Not*“) und seinen größer angelegten Psalmenkantaten „*Wie der Hirsch schreit*“, „*Kommt laßt uns anbeten*“). Von ihm mehr oder weniger inspiriert sind dann die Psalmen der E. F. Richter, Moritz Hauptmann, W. Rust, R. Franz (für 2 Chöre) und die für Männerstimmen gesetzten Psalmen der Fr. Schneider, H. Marschner, J. Otto, F. Hiller. Auf katholischer Seite wäre außer Franz Schubert (23. Psalm) nur P. v. Winter mit seinen halbhundert Psalmen und Franz Lachner zu erwähnen.

Die geistliche Kantate ist durch M. Hauptmann („*Und Gottes Will ist dennoch gut*“, „*Nicht so ganz wirst meiner Du vergessen*“) und Robert Schumann („*Adventlied*“, „*Neujahrslied*“) vertreten.

Der romantische Charakter der Zeit kommt bei einigen protestantischen Komponisten in einer Hinwendung zu Palestrina und damit zu katholischen Traditionen zum Ausdruck. Die Literaten Tieck und E. T. A. Hoffmann waren es, die sich zuerst über den unkirchlichen Charakter der Instrumentalmessen unserer Wiener Klassiker mokierten. M. Hauptmann, Mendelssohn und Nicolai hatten altitalienische Kirchenmusik in Rom kennen gelernt und manchen Nutzen daraus gezogen. Zwei norddeutsche Gelehrte, Karl v. Winterfeld und A. Fr. J. Thibaut, der letztere in der Schrift „*Über die Reinheit der Tonkunst*“ (1825), traten für die Wiederherstellung des a cappella-Gesanges und die Beseitigung der Instrumente aus dem Gottesdienst ein. Winterfeld wußte den König Friedrich Wilhelm IV. zu bestimmen, daß er 1843 seinen Berliner Domchor nach dem Muster der päpstlichen Kapelle einrichte, und es wurden Stipendien für Musiker bestimmt, um sie den alten Vokalstil in Italien an der Quelle studieren zu lassen. Der Fanatiker dieser Richtung ist Eduard August Grell (1800—66) geworden, der dritte Dirigent der Singakademie und Komponist einer berühmten *sechzehnstimmigen Messe*, vieler Psalmen, Motetten usw. Doch konnte er seine Grundsätze gegen das Übergewicht Mendelssohns nicht durchsetzen. Aber selbst Mendelssohn ist vom Einfluß der katholischen Kirchenmusik trotz seiner Hinneigung zu Bach und Händel, trotz seines Verzichtes auf die Kirchentonarten nicht ganz frei geblieben, sondern schließt sich z. B. in der Art seiner doppelchörigen Schreibweise mehr den altitalienischen Vorbildern an.

[1] H. Leichtentritt, Geschichte der Motette (Leipzig 1908).

Sonstige Spielmusik.

Die Klavier- und Orchestermusik der romantischen Zeit ist bereits abgehandelt worden. Es muß aber auch noch die Literatur für die übrigen Instrumente und deren Verbindung zu Ensembles ein wenig betrachtet werden. Ihre Entwickelung folgte jener der andern in größerem oder geringerem Abstand nach. Die der Violine ging ihnen sogar noch voraus.



Nicolo Paganini (1784—1840).

Es ist bereits gesagt worden, wie sehr die Erscheinung des Geigers Nicolo Paganini auf Liszt gewirkt hat. Sie war dämonisch, faszinierend. Und das lag nicht nur an der bis dahin unerhörten technischen Bravour, die sich der junge Genuese in heißer Arbeit, bei zehn- und zwölfstündigen täglichen Übungen — „Genie ist Geduld“ pflegte er zu sagen — erworben hatte, also nicht bloß an seinem geworfenen Staccato, an seinem einfachen und Doppelflageolett, an seinem Pizzicato für die linke Hand, das er in den schnellsten Passagen noch mit col arco untermischte, nicht bloß an seinem Spiel (Oktavengänge!) auf einer Saite, an seinen ungewöhnlichen Spannungen und neuen Effekten in Terzen-, Sexten-, Oktaven-, Dezimen- und verminderten Septakkordpassagen.[1] Manche seiner „Teufeleien“ erklären sich übrigens aus seinem Gebrauch der Scordatur. Es kam dazu die fieberhafte Leidenschaftlichkeit seines Vortrags, das Bizarre, Phantastische, Dämonische seiner Persönlichkeit. Der totenbleiche Mann mit den funkelnden schwarzen Augen, der überkühnen römischen Nase, der hochgewölbten Stirn und dem wilden, dunklen Lockengewirr erregte in den Tagen der literarischen Blütezeit eines E. T. A. Hoffmann das ungeheuerste Interesse. In einer Periode, in der die Geigerkunst Italiens sehr darniederlag, mußte sein Auftreten doppeltes Aufsehen erwecken. Der Fürst Metternich, der ihn in Rom gehört hatte, bewog ihn, 1828 in Wien zu konzertieren. Unter beispiellosem Furore bereiste er nun Deutschland, 1831 lernten ihn Paris und

[1] Vergl. Guhr, Paganinis Kunst, die Violine zu spielen (Mainz).



P. M. Fr. Baillot de Sales (1771—1842).

London kennen. Dann zog er sich kränkelnd nach Italien zurück, wo er an der Kehlkopfschwindsucht 1840 zu Nizza starb. Sein Nachlaß betrug rund 2 Millionen Franken.

Eine so singuläre Künstlernatur wie Paganini konnte sich nicht an die gegebene Literatur seines Repertoires halten, und in der Tat war er weder ein guter Quartettspieler noch überhaupt ein guter „Interpret“. Doch spielte er — wie auch Liszt — vorzüglich vom Blatte. Die Sachen, in denen sich sein Genie entfaltete, schrieb er sich selbst: 2 Konzerte, 24 Capricen für Solovioline,[1] Sonaten und Quartette mit obligater Gitarre, da er dieses Instrument selbst liebte und spielte. Paganini war als Komponist keineswegs unbedeutend. Schumann, Liszt, Brahms haben seine Capricen für Klavier bearbeitet. Seine unerhörte Technik war schließlich auch nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Ausdruck, und dieser riß die Hörer zum Taumel zwischen Lust und Qualen hin.

Paganini hat einen Schüler, seinen Landsmann Ernesto Camillo Sivori (1815—94) als Erben seiner Technik hinterlassen. Von sonstigen gefeierten Geigern Italiens muß noch der ernstgesinnte Antonio Bazzini (1818—97) genannt werden.

In Frankreich herrschte, als Paganini auftrat, die Schule Viottis. Alle drei Violinmeister, die am Conservatoire lehrten, gehörten ihr an. Sowohl der liebenswürdig anmutige Pierre Rode (1774—1830), der Komponist berühmter „*Capricen*“, als der durch seine „*40 Etüden*“ und die Widmung der Beethovenschen Sonate op. 47 unsterbliche Rudolf Kreutzer (1766—1831) und der Pädagoge P. M. Fr. Baillot (1771—1842). Sie haben



Charles August de Beriot (1802—70).

[1] Berühmt sind auch seine Hexentänze „*Le streghe*“ und sein „*Perpetuum mobile*“.

die Theorie ihrer Kunst in der von ihnen gemeinsam herausgegebenen „*Méthode du violon*" niedergelegt. Schüler dieses illustren Kleeblatts waren: Charles Lafont, Pietro Rovelli (Kreutzer), François Antoine Habeneck (Baillot). Paganinis Auftreten rief eine Gruppe jüngerer Geiger wach: Delphin Alard (1815—88), Prosper Sainton (1813—90), Charles Dancla (1818—1907), Jacques Fereol Mazas (1782—1879), die sich von den konservativen vornehmen Viottisten durch die abnorme, brillante Behandlung des Instrumentes unterschieden. Bemerkenswert ist der Beginn historischer Studien unter den französischen Violinisten. Jean B. Cartier, ein Schüler Viottis, machte den Anfang.

Mittlerweile trat neben der Pariser die belgische Geigerschule zu Brüssel immer mehr in den Vordergrund. Ihr Ahnherr war Charles de Bériot, der Gatte der Malibran, deren Gesang auf seine Art der Tongebung nicht ohne Einfluß war. Seine Schüler waren Henri Vieuxtemps (1820—81), das liebliche Schwesternpaar Teresa und Maria Milanollo, dann Lauterbach, Sauret. Zwei Belgier, Joseph Massart (1811—92) und Hubert Léonard gingen nach Paris, wo dann eine Synthese des älteren französischen und des importierten belgischen Violinspiels zustande kam.



Henri Vieuxtemps (1820—81).

Die markante Erscheinung Paganinis blieb unerreicht, aber keineswegs vereinzelt. Von Norwegen kam mit ihm rivalisierend der exzentrische, kapriziöse Ole Bull (1810—80); aus Polen der durch seinen großen Ton und sein doppelgriffiges Spiel hervorragende Karl Lipinski (1790—1861); aus Mähren der frühverstorbene Joseph Slavik (1806—33), der im Staccato 96 Noten auf einen Bogen nahm; Heinrich Wilhelm Ernst (1814—65), dessen „*fis moll-Konzert*", „*Elegie*" und „*Othellofantasie*" noch heute beliebt sind.

In Deutschland herrschte die Schule Spohrs. Ihr entstammte auch Ferdinand David (1810—73), der das Leipziger Konservatorium zum Mittelpunkte der deutschen Geigenkunst gemacht hatte. Sein Spiel war von dem seines Meisters freilich sehr verschieden: es war lebhaft, raffiniert, effektvoll, oft bis zur Manieriertheit, ohne doch ins eigentlich Virtuose zu entgleisen. Bemerkenswert ist seine „*Hohe Schule des Violinspiels*", worin er den Geigern die alte Sonatenliteratur — freilich nicht ohne moderne Zutaten — mundgerecht machte.

Mit dem außerordentlichen Aufschwung des Violinvirtuosentums hat sich indessen keine qualitative Steigerung der Komposition vollzogen. Während

die stetige technische Verbesserung des Klavierbaus den Komponisten und Pianisten eine Quelle neuer Ideen wurde, mußten die Geiger und Tonsetzer mit der Unveränderlichkeit ihres Instrumentes rechnen. Fast alle vorhin genannten Geigenvirtuosen haben mehrere Konzerte hinterlassen, aber der musikalische Wert dieser Arbeiten ist gering, nur zu pädagogischen Zwecken wird das eine oder andere noch verwendet. Dem Beethovenschen Konzert kommt an Bedeutung nur das Mendelssohnsche nahe. Von den 15 Konzerten Spohrs erhielten sich kaum zwei.[1] Von den eigentlichen Virtuosenkonzerten jener Periode spielt man öffentlich heute wohl nur noch Vieuxtemps.[2]



Bernhard Romberg (1767–1841).

Es wurden in der romantischen Zeit Deutschlands auch Versuche gemacht, die Bratsche aus ihrer untergeordneten Stellung zu emanzipieren. Ferdinand David schrieb für sie ein Konzertstück, Robert Schumann (op. 113) Stücke für Viola und Klavier. Giacomo Meyerbeer verwendete in den „Hugenotten“ die Viole d'amour solistisch, ohne daß dieses Beispiel Nachahmung gefunden hätte. Nach der Reform der Cello-Applikatur durch Duport hielt sich das Cellospiel dank den Brüdern Stiastny, Levasseur und Bernhard Romberg (seine Konzerte op. 3, 7, 56), dem „Spohr des Violoncells“, in den klassischen Bahnen. Dann ergreift der virtuose Zug der Zeit auch das Violoncell. Mit Friedrich Dotzauer in Dresden (1783—1860), Joseph Merk in Wien (1795—1852) und Joseph Platel in Brüssel (1777—1835) fängt die Ära der Salonmusik an. Zur Dresdner Schule gehören Fr. A. Kummer, Karl Drechsler (1800—73), Friedrich Grützmacher (geb. 1832), Bernhard Coßmann (1822—1910), Georg (1824—98) und Julius Goltermann (1825—76), David Popper (geb. 1843). Zur Schule Platels: Alexander Batta (geb. 1816), François Demunck (1815—54) und François Servais (1807—66), der „Paganini des Violoncells“. Außerdem seien genannt: Max Bohrer in Stuttgart, August Franchomme in Paris, K. Schuberth und dessen Schüler Karl Dawidow in Petersburg. An der Konzertliteratur für das Cello, die es von Goltermann, Molique, Servais gibt, hat sich unter den großen Meistern

[1] Vergl. oben S. 212.

[2] Literatur: Wasielewski, Die Violine und ihre Meister (5. Auflage, Leipzig 1910). P. Stoeving, Von der Violine (Berlin 1906).

nur Schumann mit op. 129 beteiligt. Cellosonaten komponierten Hummel, Franz Ries, Moscheles, Mendelssohn und Chopin. Robert Schumann schenkte den Cellisten sein op. 70, 73, 94, 102, Moscheles seine Bach-Präludien mit obligatem Cello, C. M. v. Weber seine Variationenfantasie. Die unter dem Namen des Pariser Cellisten Furel de Lamare erschienenen Konzerte sind von seinem Freunde Auber. - Hier mag auch die 1823 von G. Stauffer in Wien erfundene Bogengitarre (Guitarre d'amour) erwähnt sein, ein Bastard zwischen Cello und Gitarre, deren bezaubernder Ton einem Blasinstrument (Oboe, Bassethorn) geglichen haben soll und zu Berlin an Birnbach einen Virtuosen fand.

Auch der Kontrabaß, der seit dem Anfang des Jahrhunderts von der Quinten- zur Quartenstimmung übergegangen war, hatte seinen Paganini in dem Venezianer Domenico Dragonetti (1763—1846), der den Cellopart der klassischen Kammermusik auf seinem Instrumente spielte. Zu nennen wäre noch August Müller (1810—67) in Darmstadt, Wach in Leipzig, W. Hause in Prag, C. Rossaro in Turin.

Ein Lieblingsinstrument der Zeit wurde die Gitarre,[1] die zur Zeit des Wiener Kongresses sogar Konzertfähigkeit erlangte und zur Kammermusik herangezogen wurde. Die virtuose Schule des Gitarrespiels in Deutschland wurde durch den Italiener Mauro Giuliani († 1820) begründet, der sich 1807 in Wien niederließ. Er spielte sogar Gitarrekonzerte mit Orchesterbegleitung. In Wien konkurrierte mit ihm Leonhard Call († 1815). Ein Landsmann Giulianis, Ferdinand Carulli (1770—1841), setzte sich in Paris fest, wo er neben G. P. A. Gatayes († 1846), Aubery de Boulley (1796—1870), Pierre Porro (1750—1831) der italienischen Schule zur Vorherrschaft verhalf. Dagegen mußte der ausgezeichnete spanische Gitarrist Fernando Sors (1780—1839) zu Paris im Elend verkommen. Namhafte deutsche Gitarristen waren K. A. Göpfert († 1818) in Meiningen und J. Miksch († 1813) in Dresden. In den dreißiger Jahren macht sich dann die tonale Übermacht des Klaviers und der Violine dermaßen geltend, daß die virtuose Gitarristik das Interesse der Musiker und Musikfreunde einbüßt. Robert Schumann, der die „Romanze“ seiner d moll-Sinfonie



François Servais (1807 -66).

[1] E. Schroen, Die Gitarre und ihre Geschichte (Leipzig 1879).

mit obligater Gitarre begleiten lassen wollte, stand davon wieder ab. Nebenformen der Gitarre waren die am Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich aufgekommene Lyragitarre, um 1820 auch in Deutschland ein beliebtes Dameninstrument, das schon die Königin Luise spielte; dann der vom Sänger Vanheke in Paris erfundene Bissex, die zwölfsaitige Gitarre. Keine weitere Verbreitung fand die Gitarrenharfe, welche ein unbekannter Deutscher 1828 konstruierte.

Die Förderung des Harfenspiels ist von Paris ausgegangen. Dort wirkten Künstler wie Marcel de Marin (1769—1861), Fr. J. Nadermann (1773—1835), der auch als Maler begabte M. P. Dalvimare (1780—1840), Anton Prumier (1794—1868), Theodor Labarre (1805 bis 1870); in Paris erfand Ferdinand Dizi (1780 1846) die Perpendikulärharfen und konstruierte Erard 1820 — wie es heißt auf eine Anregung des deutschen Harfenvirtuosen J. B. Krumpholz († 1790) — seine Doppelpedalharfen. Die erste deutsche Harfenvirtuosin war Dorette Spohr geborene Schneider († 1834), die erste Gattin des Altmeisters, der für sie seine Rondos für Harfe und Violine schrieb. Nach ihr kam der Bayer Karl Oberthür (1819—95), der meist zu London lebte, wo man vor ihm R. N. Ch. Bochsa († 1856) aus der Pariser Schule hochgeschätzt hatte. Anderseits schlug der Engländer Elias Parish-Alvars (1808—49) in Wien seinen Wohnsitz auf.

Für die Klarinette ist, wie für die meisten Instrumente, das offizielle Lehrbuch des Pariser Konservatoriums maßgebend geworden. Es stammte von Jean Lefèvre, einem Schüler Yosts, welcher der Klarinette die sechste Klappe hinzufügte, aber einer Vermehrung darüber hinaus entgegentrat. Das französische Konservatorium holte sich eine Niederlage, als es Iwan Müllers (1786—1854) Vorschlag eines dreizehnklappigen Instruments verwarf. Die Neuerung, welche gestattete, eine Melodie in allen Tonarten zu blasen, drang in der Praxis schnell durch. Müller hat auch die Altklarinette erfunden, welche das alte Bassethorn entbehrlich machte. 1843 übertrug Hyacinthe Klosé das Böhmsche Ringklappensystem auf die Klarinette. In Deutschland wirkten als hervorragende Spieler: Franz Tausch († 1817) zu Berlin, sein Schüler Heinrich Bärmann (1784—1847) und dessen Sohn Karl (1811—85), beide zu München, Thaddäus Blatt in Prag, Friedrich Berr (1794—1838), der es zuletzt in Paris zu großem Ansehen brachte. Der Freundschaft Heinrich Bärmanns mit C. M. von Weber verdanken wir die wertvollen Konzerte op. 26, 73, 74. Spohr hat für den Klarinettisten Hermstedt in Sondershausen gleichfalls mehrere Konzerte komponiert. Schumanns „Phantasiestücke“ op. 73 sind für Klarinette geschrieben.

Berühmte Flötisten der romantischen Zeit waren Louis Drouet (1792 bis 1873) in Paris, Kaspar und Anton Bernhard Fürstenau (1792 bis 1852), Vater und Sohn, jener zu Oldenburg, dieser zu Dresden; Joseph Fahrbach (1804—83) zu Wien, Christian und Ernst Wilhelm Heinemeyer (1827—69) in Hannover, die Brüder Franz und Karl Doppler in

Wien und Stuttgart, Wilhelm Krüger in Stuttgart. Die noch im Vormärz erfolgte Konstruktion der „Böhmflöte" durch Theobald Böhm (1794—1888), dem als Berater der Münchner Akustiker K. v. Schafhäutl zur Seite stand, kommt erst für die Praxis der folgenden Periode in Betracht. Im übrigen verlor die Flöte als Soloinstrument in der Hausmusik mehr und mehr an Bedeutung. Cherubinis Scherzfrage: „Was ist schrecklicher als eine Flöte?" Antwort: „Zwei Flöten" — kennzeichnet so recht die eingetretene Geringschätzung dieses Instruments, dessen Pflege ehedem in Norddeutschland durch das Beispiel Friedrichs des Großen in Ehren stand. Allgemach wurde die erst so geschätzte Flöte wie die Gitarre ein Symbol der altväterischen, der philiströsen Romantik. — Auch die Oboe zählt namhafte Virtuosen. In Paris: F. J. Garnier (1759—1825), Gustav Vogt (1781—1870); in London: Apollon Baret (1804—79). Deutsche waren Fr. E. Thurner (1785 bis 1827) zu Amsterdam, Joseph Sellner (1787—1843) in Wien, Franz W. Ferling (1796—1874) zu Braunschweig. Schumann hat seine drei Romanzen op. 94 eigens für Oboe geschrieben. — Nach den theoretischen Darlegungen Gottfried Webers verbesserte der Rheinländer Almenräder den Mechanismus der Fagotte.

Die Meister des Waldhorns treffen wir zunächst gleichfalls in Paris: Frederic Duvernoy (1765—1838), den durch seine Kunst der hohen Töne ausgezeichneten Jean Lebrun (1759—1809), Heinrich Domnich (1767 bis 1844), J. Kenn († nach 1808), den durch die Schönheit seines Tons berühmten Maurice Artôt (1772—1829), L. F. Dauprat (1781—1868), J. F. Gallay (1795—1864). Italien stellt die beiden Bolognesen Belloli. In Deutschland wirkten J. A. Amon (1763—1825), Karl Jakob Wagner (1772—1822) in Darmstadt, Gottfried Schunke (1777—1840) in Kassel, Adolf Lindner (1808—67) in Leipzig. Im Jahre 1813 erfand der Schlesier Blühmel das Ventilhorn, das Heinrich Stölzel zwei Jahre später in Berlin einführte und an dessen Verbesserung auch J. E. Meyfried, der Erfinder des Cornet à piston, in Paris beteiligt war. Das dritte Ventil kam erst seit 1830 durch Müller in Mainz zu Gebrauch.

Auch in der Ausgestaltung der Trompeten bekommen die Deutschen im Wetteifer mit den Franzosen die Führung. Blühmels Erfindung wird sogleich auf die Trompete übertragen. Asté in Paris kombiniert die Züge und Klappen zur „Harmonietrompete". Als Virtuose und einer der letzten Prinzipaltrompeter genoß Friedrich Benjamin Queißer zu Dresden (1817—1893) großen Ruf, während sein Bruder, der Posauner Karl Traugott (1800—46) eine Zierde des Leipziger Gewandhausorchesters war. Berühmt waren auch die beiden Trompeter Thomas Harper, Vater und Sohn, in London.

Die Orgel,[1] die einstige „Königin der Instrumente", war am Ende des 18. Jahrhunderts „in Abfall und verwildertes Wesen" gekommen. Selbst der würdige Chr. Heinrich Rinck († 1846 zu Darmstadt), ein mittelbarer

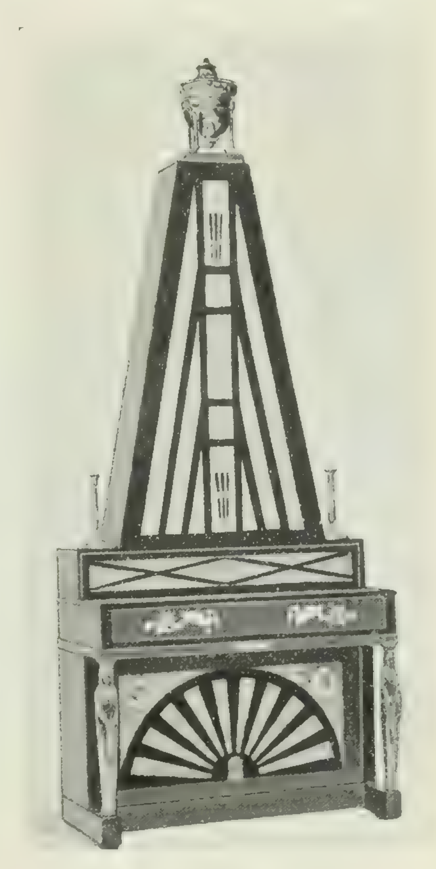
[1] A. G. Ritter, Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert (1884); Wangemann, Geschichte der Orgel (3. A. 1887); Williams, The story of the organ (1903).

Schüler Bachs, ließ oft allerhand Klavierpassagenwerk in seine Orgelsachen einfließen. Dadurch, daß die Wiener Großmeister nur gelegentlich sich der Orgel zugewandt hatten, war das ganze Genre dem Interesse der Zeitgenossen entrückt worden. Dazu kam die spärliche Besoldung der Organisten. Die Folge davon war, daß an vielen angesehenen Orgeln mittelmäßige, wenn nicht gar schlechte Organisten saßen, die dem Ungeschmack des großen Haufens willig entgegenkamen. Unfähig, die ältere Literatur des Instrumentes zu beherrschen, regalierten sie die Gemeinde mit profaner Musik, ließen sie zu den Klängen einer Ouvertüre die Kirche betreten und begleiteten sie mit Märschen und Tänzen heraus. Die italienische Sitte, Opernarien in das Gotteshaus zu tragen, drang auch nach Deutschland. Zu Köln konnte 1843 Curschmanns „*Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben*" von der Orgel zur — Wandlung gespielt werden. Die tiefe Symbolik der alten Kirchenmusik wurde verseichtigt und veräußerlicht, wenn der Organist die Worte „am Kreuz gestorben" mit gekreuzten Händen begleitete, oder nach einer Predigt über die Mäßigkeit das Lied W. Müllers „*Wer niemals einen Rausch gehabt*" intonierte. — In technischer Hinsicht erfuhr das Instrument manche Verbesserungen. Schon Abt Voglers Simplifikationssystem hatte viele überflüssige Schwierigkeiten behoben. Und wenn auch die von Jos. Booth 1827 erfundene Röhrenpneumatik erst vierzig Jahre später zur praktischen Verwertung gelangte, so drang die Erfindung des pneumatischen Hebels des genialen Engländers Ch. Sp. Barker doch seit 1832 siegreich durch und brachte eine Erleichterung der Spielweise. E. F. Walcker in Ludwigsburg führte die Kegellade (1842) ein. — Namhafte Organisten jener Periode waren: Adams in London († 1858), Johann Gottlieb Schneider (1789—1864) in Dresden, Joh. Gottlob Töpfer in Weimar (1791—1870), Adolf Friedrich Hesse in Breslau (1809—63), Ludwig Thiele in Berlin (1816—48). Felix Mendelssohn brachte auch in die Orgelkomposition neues Leben und begründete die Gattung der *Orgelsonaten*, worin er an August Gottfried Ritter zu Berlin (1811—85) und Gustav Merkel in Dresden (1827—85) Nachfolger fand. Die Orgel in seinen Oratorien zu verwenden konnte Mendelssohn schon darum nicht beifallen, weil die Konzertsäle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch gar keine Orgeln hatten. Auch dieser Umstand hat eine rasche Entwicklung der Orgelmusik gehindert. Berlioz in seiner Instrumentationslehre macht sich über die Orgel geradezu lustig.

Die um 1780 von dem Petersburger Orgelbauer Kirsnick gebauten Orgelregister mit durchschlagenden Zungen führten zur *Expressivorgel* des Franzosen Grenié (1810).

Schon längst war das Bestreben der Erfinder darauf gerichtet, ein Instrument zu bauen, welches die bequeme Spielbarkeit mit dem Reiz des getragenen und gehaltenen Tones verbände. Angeregt durch das um die Mitte des 18. Jahrhunderts in England beliebte *Glasspiel* erfand Benjamin Franklin 1763 zu Washington seine Glas-*Harmonika*, als deren Verkünderin seine Verwandte Miß Davis im nächsten Jahre England und später auch Deutsch-

land bereiste. J. A. Schmittbauer in Baden verbesserte sie, eine Frau Kirchgassern glänzte als Virtuosin und Mozart schrieb für sie 1791 ein „*Adagio*" (K.-V. 617). Das Instrument, worauf Dussek als Virtuose Aufsehen erregte, hieß *Klavierharmonika* und war 1785 von Hessel gebaut worden. Auch Chladnis „*Euphon*" und „*Clavicylinder*" versuchten den Tönen durch Reibung von Glasstäben und Glaszylindern Dauer zu geben. Kaufmanns „*Harmonichord*" (1808), wofür Carl Maria v. Weber ein *Adagio und Rondo* komponierte, bildet dann den Übergang zur Gruppe der Bogenflügel. Das Spielen auf den Glasinstrumenten aber kam in den Ruf, überaus nervenreizend zu sein, weshalb man sich von ihm bald wieder abwandte.



Giraffenklavier.

Schon der alte Nürnberger Heyden hatte mit seinem „*Geigenwerk*" versucht, Streichertöne mittels einer Klaviatur zu erzeugen. Später (1709) hatte der Organist Gleichmann in Ilmenau eine *Klaviergambe* verfertigt, dann 1754 zu Berlin Hohlfeld das *Bogenklavier* und vierzig Jahre später Mayer in Görlitz seinen *Bogenflügel*, bis die Bewegung in des Wieners Röllig *Xänorphika* 1797 den Höhepunkt und vorläufigen Abschluß erreichte.

Ein neues Verfahren schlug um 1800 der Hamburger Rentamtmann Eschenbach zur Erzeugung von Dauertönen ein, indem er sich von der Maultrommel zur *Äoline* anregen ließ, welche das Urbild des Harmoniums wurde. Varianten sind das *Äolodion*, *Äolodikon*, *Ärophon*, *Choraleon* oder *Äromelodikon*, *Melophon* und andere, welche alle jedoch von der *Physharmonika* des Wieners Häckel (1818) ausgestochen wurden.

Seinen verwandten Instrumenten, die schon mehrere Register hatten, gab A. Debain in Paris 1840 den Namen *Harmonium*, der alle andern aus dem Felde schlug. Alle diese Instrumente wurden mit Druckwind zum Ertönen gebracht. Ein Arbeiter des Pariser Hauses Alexandre erfand 1835 das *Saugwindharmonium*, das aber erst nach einem Menschenalter von Amerika aus mit wachsendem Erfolg propagiert wurde.

Natürlich weist die Geschichte der Spielmusik im romantischen Zeitalter auch viele Instrumente auf, die sich gar nicht durchsetzten und nach kurzem Aufsehen aus der Praxis wiederum verschwanden. Wir kennen bereits mehrere

und auch die folgende Zusammenstellung ist weit entfernt, Vollständigkeit zu beanspruchen, sondern soll nur die große Rührigkeit der Instrumentenbauer bekunden.

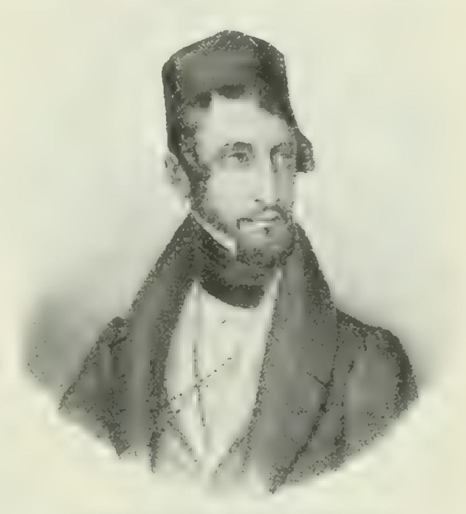
Schon frühzeitig hatte man versucht, die Monotonie des Klaviertons durch Pedalzüge aufzuheben. Das von Joh. Gottlob Wagner 1774 in Dresden konstruierte *Clavecin royal* hieß so nach dem „königlichen" Reichtum an Klängen, die ihm ein Harfen-, Lauten- und Pantalonzug gab. Bauers *Crescendo* (Berlin 1775), ein Klavier in Pyramidenform, hatte gleichfalls drei Pedale zur Veränderung der Klangfarbe und einen Transpositionszug. Auch die „*Giraffenklaviere*" mit aufrecht gespannten Saiten, die Vorläufer unserer Pianinos, wurden mit solchen Zügen gebaut. Später arbeitete man auf die Kombination des Klaviers mit anderen Instrumenten hinaus. Abt Vogler reiste als Virtuos auf dem von J. A. Kunz in Prag 1791 gefertigten *Orchestrion*, welches Klavier und Orgel kombinierte; Dluposk in Warschau vereinigte Klavier und Harmonium zum *Älopantalon*. Am *Coelestino* Zinks in Homburg (1800) konnte man auf drei Klaviaturen Klavier, Harmonium und Orgel spielen und durch Kombinationen 14 verschiedene Klangfarben hervorrufen. Des Engländers Beale *Euphonika* vereinigte Klavier und Harfe, worin ihm freilich Röllig mit der *Orphika* (1795) vorangegangen war. Viele Versuche wurden gemacht, um dem Tasteninstrument das Orchesterkolorit zu geben. Verbés erfand 1771 ein Klavier mit Stahlsaiten, das *Clavecin acoustique*, das etwas später zum *Clavecin harmonieux* verbessert wurde und den Orchesterklang nachahmte. Trotzdem die Akademien in London und Paris es empfahlen, hat es sich ebensowenig durchgesetzt, wie des Poseners Moslowski *Coelison* (Anfang des 19. Jahrhunderts), das ein kleines Orchester vortäuschte. Wir begegnen Doppelklavieren für zwei Spieler, wie dem *Bogenhammerklavier* Greiners in Wetzlar (1779), das mit Draht- und Darmsaiten bezogen war, die auch gekoppelt werden konnten: der *Dittanaklasis* M. Müllers in Wien



Marie Cosway, die Orphika spielend (um 1800)

(1800) u. a. Wir treffen Instrumente, die zur Tonerzeugung Metallstifte gebrauchen, wie die *Nagelgeige* Wildes in Petersburg (1750) und das *Nagelklavier* Trägers in Bernburg (1791), das im Ton dem Harmonium ähnlich war. Andere verwendeten als Tonerzeuger Stimmgabeln, wie Riffelstein (1800) in Kopenhagen bei seinem *Melodicon* genannten Klavier, oder der Londoner Chappel bei seiner *Metallorgel.* — Großes Aufsehen erregte in den dreißiger Jahren der Russe Gusikow als Virtuos auf dem Xylophon (Strohfiedel, organo di legno).

Die meisten dieser und anderer Erfindungen sind aber niemals praktiziert worden, sondern auf die Werkstätten und Museen beschränkt geblieben, oder nach kurzem Scheinleben beiseite geschoben worden, vor allem darum, weil ihnen eine wertvolle Spezialliteratur fehlte, welche die Erlernung gelohnt hätte. Die Dreiheit Klavier, Geige, Cello gingen durch natürliche Auslese aus dem Wettkampf der Instrumente ums Dasein siegreich hervor.



Michael Joseph Gusikow (1809—1837).

Noch muß auf die Kammermusik, welche diese Instrumente zu Ensembles vereinigte, ein Blick geworfen werden.

Haydn und Mozart haben uns nicht anvertraut, welche äußeren oder inneren Erlebnisse sie zu diesem oder jenem Satz ihrer Kammermusik anregten. Auch die biographische Forschung vermag solche Anregungen und Beziehungen kaum jemals nachzuweisen. Die Persönlichkeit des Komponisten tritt hinter das Werk zurück, das ganz losgelöst von ihr wirkt und wirken soll. Bei Beethoven wird das allgemach anders. Er fühlt sich gedrängt, dem Hörer zu sagen, daß er einen „heiligen Dankgesang des Genesenden“ anstimme, oder vor der Frage „Muß es sein?“ „Es muß sein“ die Antwort suche und erteile. In diesem bisweiligen Hervortreten der poetischen Idee liegt das äußere Merkmal der Romantiker in der Kammermusik, in der sie formal sonst kaum etwas Neues gebracht haben. Sie bewahren im ganzen getreu die Formen der Klassiker, sie sind ihrer großen Mehrheit nach noch keineswegs eigentliche Programm-Musiker, wenigstens tritt der poetische Gedanke bloß in den „absoluten“ Tonformen zutage.

Vielleicht der konservativste unter ihnen war hier Carl Maria v. Weber, dessen Naturell speziell die Kammermusik wohl am wenigsten „lag“. Immerhin fällt es auf, daß er das Andante seines Trios mit „*Schäfers Klage*“ überschreibt. Schubert liebte es, Themen seiner Lieder in seine Kammerwerke herüberzunehmen und zu variieren. So im zweiten Satz seines d moll-Streichquartetts den „*Tod und das Mädchen*“, im dritten des Klavierquintetts „*Die*

Forelle", in der C dur-Fantasie „*Die Gestirne*" und „*Sei mir gegrüßt*". Mit seinen letzten Streichquartetten, dem unvollendeten in c und jenem in a, d und G, mit dem Streichquintett, den Klaviertrios in B und Es, sowie dem Nokturno und mit dem Klavierquintett, steht er in der unmittelbaren Nähe Beethovens. Auch Mendelssohn greift in seinem ersten (der Zählung nach zweiten) Streichquartett in a auf eines seiner Lieder („*Frage*") zurück. Man versteht das eigentümliche Wesen des Es dur-Quartetts jedenfalls besser, wenn man weiß, daß es einem liebenswürdigen Mädchen gewidmet ist, ebenso wie das letzte Quartett des Meisters (op. 80) sich aus seiner Trauerstimmung um die verlorene Schwester erklärt. Charakteristisch für Mendelssohn bleiben seine Elfenscherzi, die schon in seinem erstaunlichen Jugendwerk, dem Streichoktett beginnen. Dabei schwebten dem Komponisten Goethesche Verse (aus der Walpurgisnacht) vor. Diese Elfenmusik bedeutet dann hier wie auch in den andern Werken, z. B. in dem Klaviertrio op. 49 allemal den Höhepunkt. Das Streichquintett in A gibt der Klage um einen verstorbenen Freund Ausdruck. Interessant ist es auch, daß er in den letzten Sätzen des bereits erwähnten Es dur-Quartetts an Motive der vorausgehenden Sätze erinnert. Ganz im Mendelssohnschen Fahrwasser bewegen sich die Streichquartette und Quintette des Deutschböhmen Wenzel Heinrich Veit (1806–64), freundliche Blüten bürgerlicher Hausmusik. Marschner ist gleich Weber kein Kammerkomponist. Seine Ideen sind manchmal glücklich, ihre Verarbeitung steht nicht auf der Höhe. „Goldene Äpfel in irdenen Schalen", wie Schumann sagte. Dieser hat vom Scherzo des Marschnerschen Trios op. 111 die Anregung zum Scherzo seines ersten Streichquartetts erhalten. Eine eigentümliche Stellung nahm Hermann Hirschbach (1812—88) ein, der in Schumanns Zeitschrift die These verfolgt: „Die echte Instrumentalmusik im höchsten und tiefsten Sinne muß so beschaffen sein, daß sie einer Inhaltsanzeige mit Worten, wenn auch nicht dringend bedarf, so doch wirklich fähig ist" und seinen Arbeiten (Streichquartette, Klavierquintett) Stellen aus Goethes Faust vordruckte.[1] Schumann glaubte in Hirschbach seinen Doppelgänger in der Komposition zu erblicken und schwärmte für seine Ideen, die auf seine eigenen, bald darauf begon-



George Onslow (1784—1852).

[1] Mehrere seiner Quartette erschienen unter dem gemeinsamen Namen „*Lebensbilder*". No. 4 heißt „*Des Künstlers einsame Stunde*". Von Carl Loewe gibt es ein „*Quatuor spirituel*".

nenen Streichquartette nicht ohne Einfluß geblieben sind. Doch scheint es Clara gelungen zu sein, ihren Bräutigam von den „vordringenden und kecken Ansichten" Hirschbachs wieder abzubringen. Die veröffentlichte Form der Quartette zeigt Schumann fast ganz in klassischen Bahnen. Am bedeutendsten ist seine Kammermusik, wo er das Klavier heranziehen kann: in dem von Erfindung überquellenden, populären Klavierquintett, in dem mehr aristokratischen Klavierquartett und den beiden ersten Trios.

Während in Deutschland die Kammermusik eine lebhafte Pflege und eine in den klassischen Bahnen sich bewegende, aber den Reiz poetischer Ideen und die technischen Errungenschaften der fortschreitenden Zeit nutzende schöpferische Betätigung findet, ist in Italien das Interesse fast ausschließlich von der Oper in Anspruch genommen,[1] indessen Frankreich wenigstens der Sinfonie und dem Chorwerk noch einige Beachtung schenkte. In Paris wird die Kammermusik von Cherubini, George Onslow (1784—1852), Anton Reicha (1770—1836) und Chopin repräsentiert. Jener schenkte der Literatur nur Streichquartette im konservativen Stil, reich an melodischer, etwas opernmäßiger Erfindung, aber im Aufbau und im polyphonen Spiel dem Vorbild Haydn nicht ganz ebenbürtig. Onslow war ein ziemlich seichter, aber gefälliger und erfindsamer Vielschreiber, der 34 Streichquintette, 36 Quartette, 10 Trios etc. hinterließ. Chopin hat nur ein Trio geschrieben, dessen Wert in seinem Klavierpart liegt. Der Böhme Reicha endlich, der in Bonn und Wien Beethovens Umgang genossen hatte und nun als Theorielehrer am Conservatoire großes Ansehen genoß, komponierte eine große Anzahl gediegener Kammerwerke. Fortschrittliche Ideen gelangten außerhalb Deutschlands in der Kammermusik nirgends zum Ausdruck.



Joh. Wenzel Kalliwoda (1800—1866).

Aparte Besetzungen[2] finden sich selten genug. Spohr und Onslow neigen zur Vermassigung der Kammermusik und liefern ihr in Serien die Dezette, Oktette und Septuors, welche die Schubert und Mendelssohn nur sporadisch komponiert haben. Bei Spohr tritt diese Tendenz auch in der Pflege der Doppelkonzerte und Quartettkonzerte (!) zutage. Der Versuch Spohrs, die Harfe in einem Trio für die

[1] Rossinis „*Quatuors non difficiles*" und A. Rollas „*Quartetto per conversazione*" seien hier wenigstens erwähnt.

[2] Vergl. zu diesem u. d. vor. Abschnitten: Altmann, Kammermusikliteratur (Leipzig 1910).

Kammermusik zu gewinnen, blieb vereinzelt. Nur E. T. A. Hoffmann wagte ein Harfenquintett. Eine Vorliebe für rare Ensembles hatte auch Reicha. Sein Kompositionsverzeichnis enthält Quintette für Streicher, für Bläser, für gemischte Besetzung, Flötenquartette, Hörnertrios, Quartette für Klarinette und Streicher u. dergl. In der Blütezeit der Gitarre schien dieses Instrument sich einen Platz im Kammerstil sichern zu wollen. Paganini, ein passionierter Gitarrespieler, hat sechs große Quartette für Violine, Viola, Gitarre und Cello geschrieben, ebenso wie J. N. Hummel zwei Klavierquintette mit obligater Gitarre erscheinen ließ.

Noch in verstärktem Maße treten die fortschrittlichen Ansätze und Züge der Romantiker in ihrer Sinfonik hervor, wenigstens bei den eigentlichen Sinfonikern der Epoche. Denn Sinfonien geschrieben haben ja die meisten. Man kann deutlich die Wiener Schule unterscheiden, die das Hauptgewicht auf bestrickende Melodik legt: Anton Eberl, S. Neukomm, Ferd. Ries gehören ihr an. Alle stehen natürlich im Schatten Beethovens. Auch Schubert schließt sich an Beethoven an, aber natürlich noch nicht an den letzten. Damit hat sich die Wiener Sinfonie erschöpft und die norddeutsche, durch Vorliebe für strenge Arbeit gekennzeichnete, tritt auf den Plan. Zu ihr gehören die beiden Romberg, Fr. Schneider, der sehr begabte, aber nicht zur Entfaltung gelangte W. Kalliwoda, C. M. von Weber, der liebenswürdige F. E. Fesca (1789—1826), welche aber die Gattung nicht weiter zu entwickeln vermochten. Ganz merkwürdig „modern“ erweist sich Mendelssohn. Nicht nur, daß seine beiden bedeutendsten Sinfonien, die „Schottische“ und die „Italienische Sinfonie“ bei voller Wahrung der klassischen Form, wie schon die Bezeichnung verrät, Reiseeindrücke und landschaftliche Stimmungen wiedergeben. Hatte Beethoven in der Fünften und Neunten zwei Sätze attacca, ohne Unterbrechung aneinander angeschlossen, so ließ Mendelssohn die vier Sätze der „Schottischen“ nun gar in einem Zuge spielen, um die ideelle Einheit auch äußerlich zu markieren. Hatte Beethoven der Neunten ein Chorfinale gegeben, so hing Mendelssohn der Lobgesangsinfonie einen Chorsatz an und nannte das Ganze „Sinfoniekantate“. Und in der „Reformationsinfonie“ betrat er geradezu den Boden der Programm-Musik. So weit hat sich Schumann nie hervorgewagt. Zwar ist der poetische Gehalt seiner einschlägigen Werke bezeugt. Seine erste Sinfonie, die ein Gedicht A. Böttgers angeregt hatte, sollte „Frühlingsinfonie“ heißen und die Ecksätze sollten die Überschriften „Frühlingserwachen“ und „Frühlingsabschied“ tragen. Am meisten hat er sich von der klassischen Form in der d moll-Sinfonie emanzipiert und wollte sie darum „Sinfonische Phantasie“ nennen. Die Form hat etwas Improvisatorisches, die Wiederverwendung derselben Motive in verschiedenen Sätzen läßt auf poetische Beziehungen schließen, und nach dem Vorbild der „Schottischen“ Mendelssohns soll das ganze Werk ohne Pausen durchgespielt werden. Die C dur freilich ist nur absolut zu verstehen, wenn auch die Themen der Sätze eine Verwandtschaft erkennen lassen und das Adagio Klänge der Tristanzeit vorahnt. Dagegen schildert die Es dur mit

ihrem durch die Sätze laufenden Motiv eingestandenermaßen heiteres Leben am Rhein und gibt im vierten Satze diese Absicht noch deutlicher kund durch die Überschrift „im Charakter einer feierlichen Ceremonie". Diese Sinfonie hat überdies fünf Sätze, eine Kühnheit, zu der sich Schumann vermutlich durch den Vorgang Beethovens in den letzten Quartetten berechtigt erachtete. Indes, trotz aller interessanten Untergedanken und Vorstöße fehlte es den deutschen Sinfonikern der romantischen Zeit an neuen großen Ideen und an dem Mut, solche bewußtvoll durchzuführen. Der mächtige Anstoß sollte diesmal aus Frankreich kommen. Er hieß Berlioz. Der Kampf, der um ihn entbrannte, begann allerdings schon in der romantischen Zeit. Aber die Hauptschlachten wurden doch erst in der folgenden Epoche geschlagen. In Deutschland nahm zuerst um die Mitte der dreißiger Jahre Spohr die Idee auf und schrieb eine Reihe von Programm-Sinfonien. Auch die Instrumentationsfrage der Sinfonien wird nun aktuell. Beethoven hat den Unterschied zwischen Konzert- und Opernorchesterbesetzung noch nicht gekannt. Dieser bildete sich erst heraus als die italienische und französische Oper die Harfe, das Englischhorn und die Janitscharenmusik aufnahm. B. Romberg, der eine Sinfonie für Janitscharenmusik schrieb, bestätigt da als Ausnahme nur die Regel. Die Gewinnung des großen Orchesterapparates für die sinfonische Musik war eine Aufgabe, die erst nach langen Mühen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfüllt wurde.

Das Problem der Programm-Musik selbst war inzwischen durch Mendelssohn in seinen Ouvertüren, welche an jene Beethovens (Coriolan, Egmont) anknüpfen, durch ein alle Parteien zunächst befriedigendes Kompromiß gelöst worden. Sie bringen den poetischen Inhalt im Rahmen der klassischen Form zum Ausdruck. Diese Ouvertüren, die keine sind, weil keine Stücke dazu existieren, weshalb sie Mendelssohns Freund Devrient lieber „Charakterstücke" oder „Orchesterphantasien" nennen wollte, sind die Vorläufer des Genres der „sinfonischen Dichtung", das in dem folgenden Zeitabschnitt eine so bedeutsame Rolle spielen sollte. Mit diesen Ouvertüren stand Mendelssohn daher an der Spitze des Fortschritts, denn die gleichnamigen Arbeiten Schumanns sind von seiner poetischen Gestaltung weit entfernt und wieder nur Ouvertüren zu wirklichen oder geplanten Stücken.

Die Entwicklung der Nationalmusiken, deren Anfänge in die romantische Zeitperiode fallen, soll im dritten Bande im Zusammenhange dargestellt werden.

Die Musikwissenschaft.

1. Musikgeschichte.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts treffen wir eine mit jeder Generation wachsende Zahl von Männern, die mit regem Fleiße die Materialien zu einer Geschichte der Tonkunst sammeln. Der gelehrte Padre Martini kam mit seiner *Storia della musica* (3 Bände, 1757—81) über das Altertum noch nicht hinaus. Ihm folgten 1776 zwei Engländer John Hawkins und Ch. Burney, jeder mit einer mehrbändigen *General history of music*, denen sich der Göttinger Universitätsmusikdirektor Nikolaus Forkel mit seiner *„Allgemeinen Geschichte der Musik“* anschloß, die bis zum 16. Jahrhundert vordrang. Ernste Forscher auf Spezialgebieten waren der Fürstabt M. Gerbert von St. Blasien (ältere Kirchenmusik), B. de Laborde (1734—94). Im Anfang des 19. Jahrhunderts beginnen, als Mitläufer der klassisch-philologischen Studien die Arbeiten über die Musik der Griechen von A. Böckh, Friedrich Bellermann (1840), K. Fortlage und A. J. H. Vincent. Daneben wird für die Erkenntnis der mittelalterlichen Chormusik in Deutschland von Siegfried Dehn, J. Fr. Rochlitz, in Italien von Abt Alfieri, in Frankreich vom Fürsten von Moskwa, in Belgien von Franz Commer durch Neuausgaben viel geleistet, ohne daß über die Übertragung der alten Notenschrift in die moderne schon alles im klaren ist. Mächtig geweckt wurde das Interesse an der Musik des Mittelalters durch ein Preisausschreiben des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, welches den Wiener Hofrat Raphael v. Kiesewetter (1773—1856) und den Bibliothekar des Pariser Conservatoire, den Belgier François Joseph Fétis (1784—1871) anregte, die Verdienste der Niederländer um die Anfänge der mehrstimmigen Musik in Europa darzulegen. In der protestantischen Welt wirkten zwei gelernte Juristen, aber eifervolle Musikliebhaber, Karl v. Winterfeld in Berlin (vornehmlich durch seine Schriften über Palestrina 1832, über J. Gabrieli 1834 und sein Hauptwerk *„Der evangelische Kirchen-*



François Joseph Fétis (1784—1871).

gesang" 1843—47) und Gottlieb Freiherr von Tucher in München („*Schatz des evangelischen Kirchengesangs*" 1848). Die weltliche mittelalterliche Musik fand in Kiesewetter und K. Ferd. Becker („*Die Hausmusik in Deutschland in dem XVI., XVII., XVIII. Jahrhundert*" 1840) emsige Forscher. Eine universale Gelehrsamkeit auf dem ganzen Bereich der Musikwissenschaft entfaltete dann der oben genannte, seit 1832 zum Leiter des Konservatoriums nach Brüssel berufene Fétis, dessen hochbedeutende „*Biographie universelle des musiciens*" (1837—44) in acht Bänden noch dieser Zeitperiode angehört.

Zu verzeichnen sind hier noch die Leistungen der deutschen Musik-Lexikographen: Walthers „*Musikalisches Lexikon*" (1732), Gerbers „*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*" (1790/2) und „*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*" (1812/4) fanden in der romantischen Periode Nachfahren in Koch „*Musikalisches Lexikon*" (1802), Schilling „*Universallexikon der Tonkunst*" (1835) und Gathy „*Musikalisches Konversationslexikon*" (1835). Fétis' Lexikon hatte in Frankreich Vorläufer in den Dictionnaires von Rousseau (1767), Choron und Fayolle (1810/11), Castil-Blaze (1821) und Escudier (1844), während Italien die Werke von Gianelli (1801), Lichtenthal (1826) und Beretta besaß. Provinziell begrenzt war G. J. Dlabaczs „*Künstlerlexikon für Böhmen*" (1815).

2. Musiktheorie.

Das maßgebende theoretische Werk für Deutschland ist im 18. Jahrhundert der auf Kosten des Kaisers Karl VI. herausgegebene *Gradus ad Parnassum* des Wiener Hofkapellmeisters J. J. Fux (1725) gewesen, das auch in alle Kultursprachen übersetzt wurde und die Regeln des Kontrapunktes auf Grund der Kirchentonarten nach den Anschauungen der großen voraufgegangenen Epoche in vortrefflicher Ordnung darlegte.

Die Geschichte der modernen Musiktheorie[1] beginnt mit Rameau. Die Zurückführung der Musik auf Akkorde und der Akkorde auf Grundtöne, die Lehre von der Umkehrung der Akkorde, die Zurückführung aller Akkorde auf Grundakkorde (accords fondamentaux), die aus übereinandergestellten Terzen bestehen, galt Rameau und seiner Zeit als das Neue und Wesentliche seiner Lehre, obwohl es nur die klarere Erkenntnis und glücklichere Formulierung der Generalbaßtheorie war. Neuer und bedeutsamer aber war tatsächlich vieles, was er nur so nebenher behandelte, die zentrale Stellung des Dreiklangs, die Bedeutung der Tonika und der Dominanten, die Definition der charakteristischen Dissonanzen, der dissonanten, d. h. harmoniefremden Töne, die Erklärung der Modulation als Wechsel der harmonischen Funktion usw. Gegen Zarlinos duale Begründung der Harmonie verhielt er sich anfangs ablehnend, nahm sie aber später an. Auch die verschiedene Gestalt der auf- und absteigenden Molltonleiter hat Rameau zuerst festgestellt.

[1] Nach Riemann, Geschichte der Musiktheorie (1898).

Sein Einfluß ist sehr bald in Italien und Deutschland zu spüren. Dort in der herrschenden Schule zu Padua, deren Koryphäen F. A. Calegari († 1729), Tartini und Fr. A. Vallotti († 1780) waren. Sie bemühten sich namentlich um die Konstruierung der ganzen Durskala aus den höheren Obertönen und suchten das Moll aus einer Umkehrung der duralen Verhältnisse abzuleiten. Die Lehre von der Umkehrung der Akkorde übernahmen sie von Rameau. Tartini, der Entdecker der Kombinationstöne, hat seine Arbeiten durch viele mathematische und philosophische Spekulationen beeinträchtigt. Einen Fortschritt über Rameau hinaus ist von der Paduaner Schule, auf deren Boden auch Italiens berühmtester Musikgelehrter, der Padre Giambattista Martini († 1789) zu Bologna stand, nicht erzielt worden.

Die Rameausche Lehre, oder das, was er für ihr Wesentliches hielt, den Terzenaufbau der Akkorde, hat der Lobensteiner Hoforganist Joh. Andreas Sorge in seinem „*Vorgemach der musikalischen Komposition*“ (1745) in Deutschland bekannt gemacht. Dann übersetzte Friedrich Wilhelm Marpurg zu Berlin d'Alemberts gedrängte Darstellung des Rameauschen Systems und gab in den fünfziger Jahren seine für ganz Norddeutschland maßgebenden Lehrbücher, die „*Abhandlung von der Fuge*“ und das „*Handbuch beim Generalbaß und der Komposition*“, heraus. Diese Bücher wurden in den siebziger Jahren abgelöst von Joh. Philipp Kirnbergers „*Kunst des reinen Satzes*“, worin dieser Berliner Musikgelehrte den alten Fuxschen „Gradus ad Parnassum“ mit der ganz schematisch aufgefaßten Lehre Rameaus verquickte und den alten Zopf der Regeln weiter flocht. Auch Abt Vogler, der in Padua Vallottis Schüler gewesen, und sein Jünger, der Schwabe Joh. Friedrich Knecht (1752—1817), hetzten die Lehre vom Terzenaufbau schier zu Tode. Und doch hatte der Württembergische Hofmusikus Joh. Friedrich Daube in seinem Schriftchen „*Generalbaß in drei Akkorden*“ (1756) die wahrhaft fruchtbaren Ideen Rameaus bereits vortrefflich zusammengestellt, und Heinrich Christoph Koch zu Rudolstadt verwertete sie in seinen ausgezeichneten, von der Mitwelt leider unbeachteten Werken, in der „*Anleitung zur Komposition*“ (1782) und im „*Handbuch der Harmonie*“ (1811). Hier wurden auch zum ersten Male die Hauptakkorde von den zufälligen Nebenharmonien unterschieden. Gottfried Weber in seinem „*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*“ (1817—21) hat dann die alte Generalbaßbezifferung der Akkorde durch ein neues Verfahren ersetzt, das sogleich allgemein angenommen wurde. Er notierte auch die Umkehrungen der Akkorde nach dem Grundton, führte die großen Buchstaben für Dur, die kleinen für Moll ein usw. Die wissenschaftlichen Studien des Thomaskantors Moritz Hauptmann, die auf der Annahme eines polaren Gegensatzes von Dur und Moll fußen, sind erst zu Beginn der folgenden Epoche veröffentlicht worden in seinem Werke „*Die Natur der Harmonik und der Metrik*“ (1853).

Zum erlösenden Theoretiker der romantischen Zeit aber schwang sich A. B. Marx auf. Aus verschiedenen Perioden der geschichtlichen Entwicklung stammend, hatten Kontrapunkt und Harmonielehre zwei unvermittelt

nebeneinander bestehende Disziplinen gebildet, deren Regeln und Terminologien den angehenden Schaffenden eher verwirrten als förderten. Marx verlegte den Schwerpunkt seiner „*Kompositionslehre*“ (1837) in die Melodiebildung und thematische Entwicklung und brachte damit nicht nur die Theorie mit der Praxis der Gegenwart in Einklang, sondern wußte auch, angeregt durch die pädagogischen Bestrebungen Joh. Bernhard Logiers, den Lehrstoff in einer faßlichen, vom Einfachen zum Schwierigen planvoll aufsteigenden Weise zu gruppieren.

Andere angesehene Theoretiker waren: Daniel Gottlob Türk (1750 bis 1813) in Halle, Siegfried Dehn (1799—1858) in Berlin, Joh. Christian Lobe (1797—1881) in Leipzig und Simon Sechter (1788—1867) in Wien.

Die tonangebende Stellung des Pariser Konservatoriums hatte durch die Begründung solcher Anstalten in Deutschland: Prag 1811 (Dionys Weber), Wien 1817 (Salieri), Leipzig 1843 (Mendelssohn), München 1846 (Franz Hauser) eine Beschränkung erfahren. Der Musikunterricht wird dezentralisiert. In Belgien erhält Brüssel 1813, Lüttich 1827, Gent 1833; in Holland Haag 1826, Rotterdam 1845; in England London 1822 (Royal Academy of music) seine öffentliche Musikschule. In Italien, das in Neapel, Venedig, Bologna bereits städtische Musikanstalten hatte, führt diese europäische Bewegung zur Gründung der Konservatorien in Mailand (1807) und Genua (1829).

Entsprechend der Entwicklung der Kompositionsweise mußte der Gesangsunterricht[1] dem Wandel des Stils und Geschmacks theoretisch und praktisch Rechnung tragen. Daher auch die ewigen Klagen über den „Verfall der Gesangskunst“, die nach jedem Stilwechsel regelmäßig ertönen. Die altitalienische Methode des 17. Jahrhunderts legte das Hauptgewicht auf eine deutliche Vokalisation, die Kehlfertigkeit stand erst in zweiter Reihe. Das 18. Jahrhundert hat dieses Verhältnis allmählich in sein Gegenteil verkehrt. Noch Hiller[2] meinte zwar: „Gut gesprochen ist halb gesungen“, und Tosi, der noch mit einem Fuß in der alten Zeit stand, meinte: „Wenn man die Worte nicht versteht, so unterscheidet sich die Menschenstimme nicht von einem Zinken oder einer Oboe.“ Diesen Unterschied möglichst zu verwischen, die Stimme als Instrument zu behandeln, scheint das Ideal der folgenden neapolitanischen Epoche geworden zu sein. Die maßgebenden Schulen von Tosi und Mancini (1774) sind vor allem auf den Bravourgesang gerichtet und lassen die Übungen auf einem einzigen Vokal singen (a oder e). In Frankreich hatte schon Bercilly 1679 eine „*L'art de bien chanter*“ veröffentlicht, welche, auf den Prinzipien Lullys und dem französischen Operngesang begründet, den Zusammenhang des Gesangs mit der Sprache hervorhebt, und Bérard hatte 1755 im Anschluß an die Forschungen des Arztes Ferrein als erster die Erkenntnisse der Physiologie für die Singlehre nutzbar gemacht. Gleichwohl drangen diese beiden vortrefflichen Arbeiten nicht durch und das

[1] Vergl. Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik (Leipzig 1896).
[2] „Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang“ (Leipzig 1780).

Pariser Conservatoire autorisierte in der Schule von Mengozzi und Langlé (1795) wiederum bloß die italienische Methode. Diese Methode paßte Garaudé 1825 den virtuosen Erfordernissen Rossinis an.[1] Der Spanier Manuel Garcia aber, der Sohn des gleichnamigen berühmten Sängers, Erfinder des Kehlkopfspiegels, überreichte der Pariser Akademie 1840 sein „*Mémoire sur la voix humain*", worin er die Erziehung des von der Großen Oper geforderten großen Tones als Ziel aufstellte und u. a. die Dreiteilung der Register feststellte (*Traité complet du chant* 1847).

Autoren berühmter Singetüden sind zu nennen: die Italiener Marco Bordogni († 1856), Niccolo Vaccaj († 1848), Giuseppe Concone († 1846) und die Franzosen Ponchard und Panseron, die alle eine Zeitlang in Paris unterrichteten.

Die deutschen Gesanglehrer stehen größtenteils unter italienischem Einfluß und behaupteten mitunter sogar, das „Geheimnis" der italienischen Methode entdeckt zu haben, wie der vielgewanderte Nehrlich. Durch schöne Selbständigkeit zeichnet sich Peter von Winter in seiner „*Vollständigen Singschule*" (1824) aus, der die Tonbildung auf dem Schwellton aufbaut und auf die Deutlichkeit der Aussprache großes Gewicht legt. Berühmte deutsche Singmeister, die nach italienischen Prinzipien unterrichteten, waren Anton Miksch (1765—1845) in Dresden und G. W. Teschner (1800—83) in Berlin, Heinrich Panofka (1807—87), der nach Paris ging. Wogegen Franz Hauser (1794—1870) sich von den Italienern etwas emanzipierte und die Theorie der unveränderlichen mittleren Kehlkopfstellung vertrat.

Noch sei einiger populärer Unterrichtsreformen gedacht, die mit der Tendenz zusammenhängen, den Volksgesang zu beleben und zu heben, wie es Nägelis „*Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*" zuerst versuchte. Der Pfarrer Natorp (1813) und H. G. Heinroth (1821) wollten dem Volke die Erlernung des Singens erleichtern, indem sie die Noten durch Ziffern („Volksnoten") ersetzten, welche die Tonstufe der Tonleiter anzeigten. In Frankreich ist zu Anfang des 19. Jahrhunderts namentlich die Frage nach der besten Art, die Anfangsgründe der Musik zu lehren, viel erörtert worden. Pierre Galin propagierte seit 1818 seine „Meloplast-Methode", wonach er die in Noten auf die Tafel geschriebene Melodie vorsang (mit den Notennamen als Text) und ihr Steigen und Fallen gleichzeitig mit einem Stäbchen dem Auge versinnlichte. Ungefähr gleichzeitig übertrug Guillaume Louis Wilhem (1781—1842), der Begründer der französischen Männergesangvereine (Orphéons), die Lancastersche Methode des gegenseitigen Unterrichts der Schüler auf die Musik und John Hullah importierte sie um 1841 nach London, von wo sie eine große Verbreitung in ganz England fand.

[1] Er trat aber doch ebenso wie Duprez auch für die Pflege des „breiten Stiles" ein.

3. Musikzeitungen. Kritik.

Wir kennen Matthesons „*Musica critica*“ (1722) als den Ausgangspunkt der musikalischen Fachpresse.[1] Ähnlich waren „*Der kritische Musikus*“ Scheibes in Hamburg (1737—40), Mitzlers „*Musikalische Bibliothek*“ in Leipzig (1736—54), Marpurgs „*Kritischer Musikus an der Spree*“, „*Historisch-kritische Beiträge*“, „*Kritische Briefe*“ (1750—78) in Berlin. Als die erste musikalische Wochenschrift, die neben Kritiken auch Notizen brachte, sind Joh. Adam Hillers „*Wöchentliche Nachrichten*“ in Leipzig (1766—70) bereits erwähnt worden. In den achtziger Jahren wird Eschstruths „*Musikalische Bibliothek*“ (1784 f.) gelesen und Reichardt beginnt mit dem „*Musikalischen Kunstmagazin*“ (1782—91) seine publizistische Tätigkeit. Wirklich durchgedrungen ist aber nur die Leipziger „*Allgemeine Musikalische Zeitung*“, die sich unter der Redaktion von Johann Friedrich Rochlitz schnell zum angesehensten deutschen Fachorgan aufschwang (1798—1848), wenn sie dann auch unter dem fleißigen, aber ideenlosen Redakteur G. W. Fink (seit 1827) unaufhaltsam niederging. An ihrer Stelle wurde Schumanns 1834 begründete „*Neue Zeitschrift für Musik*“ tonangebend. Auch das Erscheinen der „*Signale*“ Bartholf Senffs fällt noch in die Tage des Vormärz (1843). Diese drei Blätter, zu denen sich 1844/45 das radikale „*Musikalisch-kritisches Repertorium*“ Hirschbachs gesellte, kamen in Leipzig heraus. Mehr lokale Bedeutung hatten in Wien die von Strauß, Seyfried und Kanne redigierte „*Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*“ (1817—24) und die von A. Schmidt ins Leben gerufene „*Allgemeine Wiener Musikalische Zeitung*“ (1841—48); in Berlin die Marxsche „*Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*“ (1824—30), Rellstabs „*Iris*“ (1830—41) und die von Gaillard redigierte „*Berliner Musikalische Zeitung*“ (1844—47). In Mainz erschien Gottfried Webers „*Cäcilia*“ (1824—39, von S. Dehn bis 1848 fortgesetzt), in Karlsruhe Schillings „*Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft*“ (1839—42).

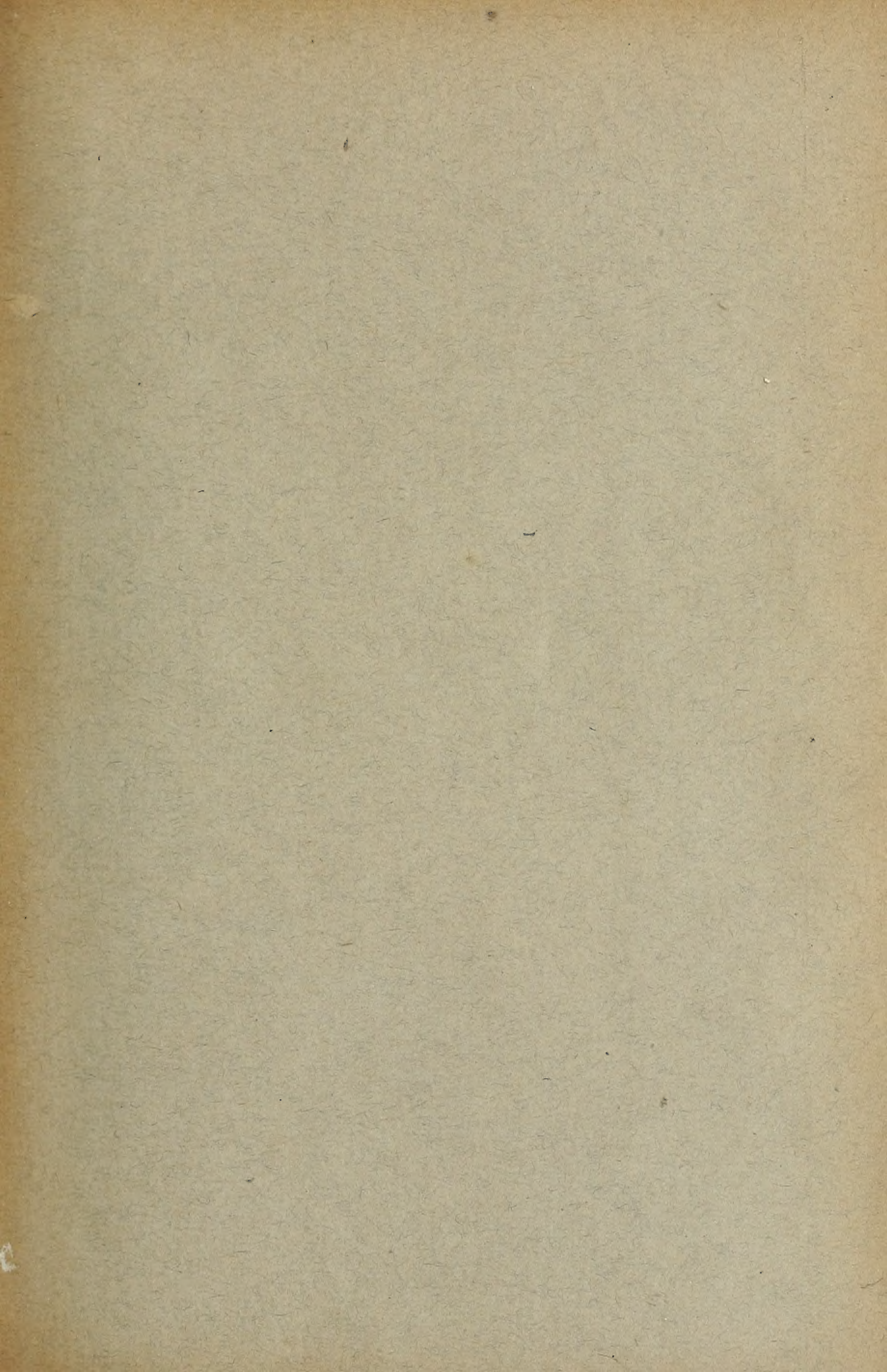
In Frankreich haben wir die 1827 von Fétis begründete „*Revue musicale*“, die fortschrittliche Schlesingersche „*Gazette musicale*“ (seit 1834), welche in demselben Jahre (1835), wo Heugel den „*Ménestrel*“ erscheinen ließ, miteinander vereinigt wurden. In England: „*The quaterly musical Magazine*“ (1818—28), „*The Harmonicon*“ (1823—33), „*The musical World*“ Cowden Clarkes (begründet 1836), „*The musical Times*“ Mainzers (begründet 1844), alle in London. In Italien die „*Gazetta musicale*“ Farinas in Mailand (begründet 1845). In Holland die „*Caecilia*“ Nicolais in Haag (begründet 1843) etc.

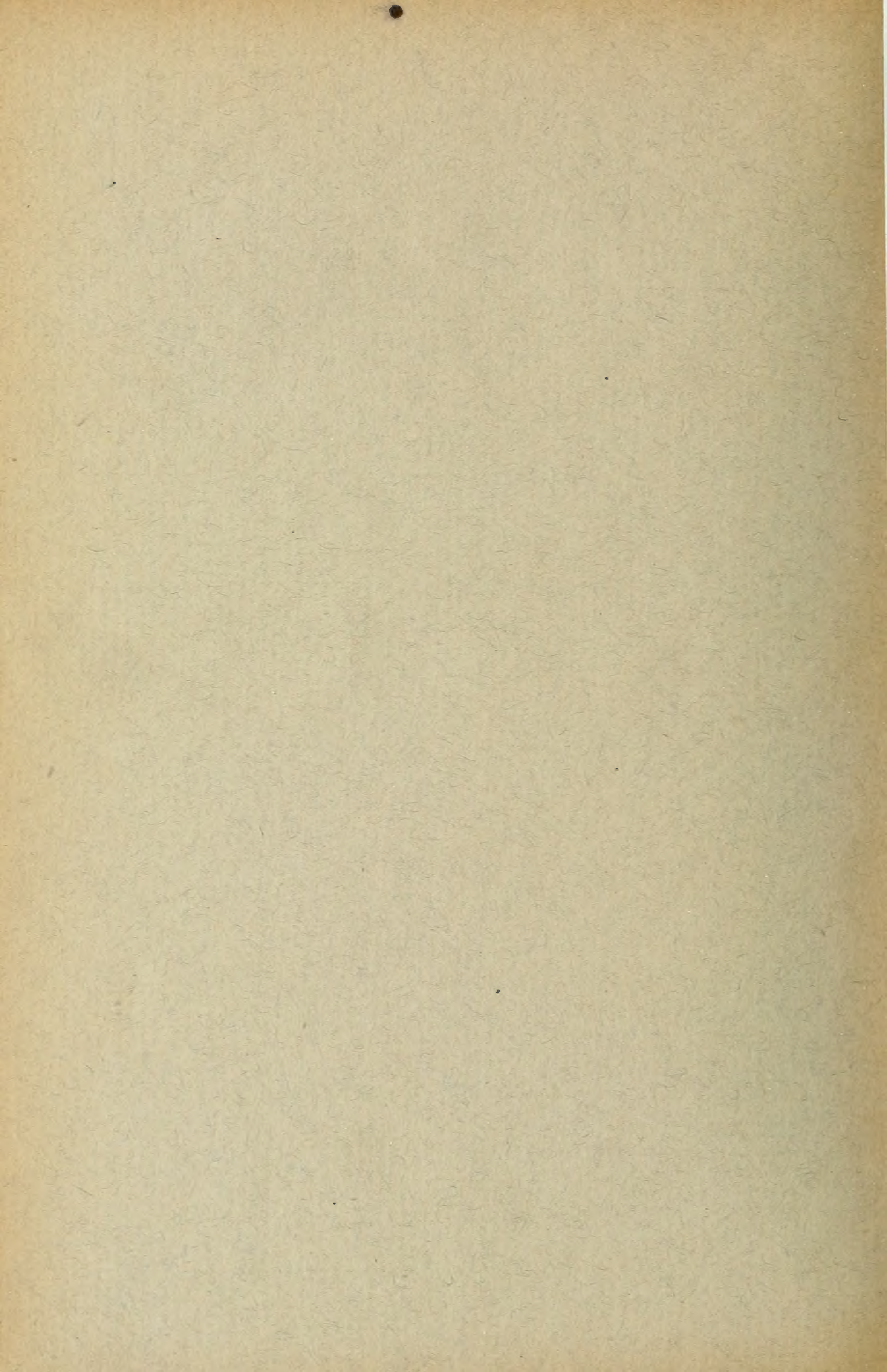
[1] Krome, Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland (1897). W. Freystädter, Die musikalischen Zeitschriften (1884).

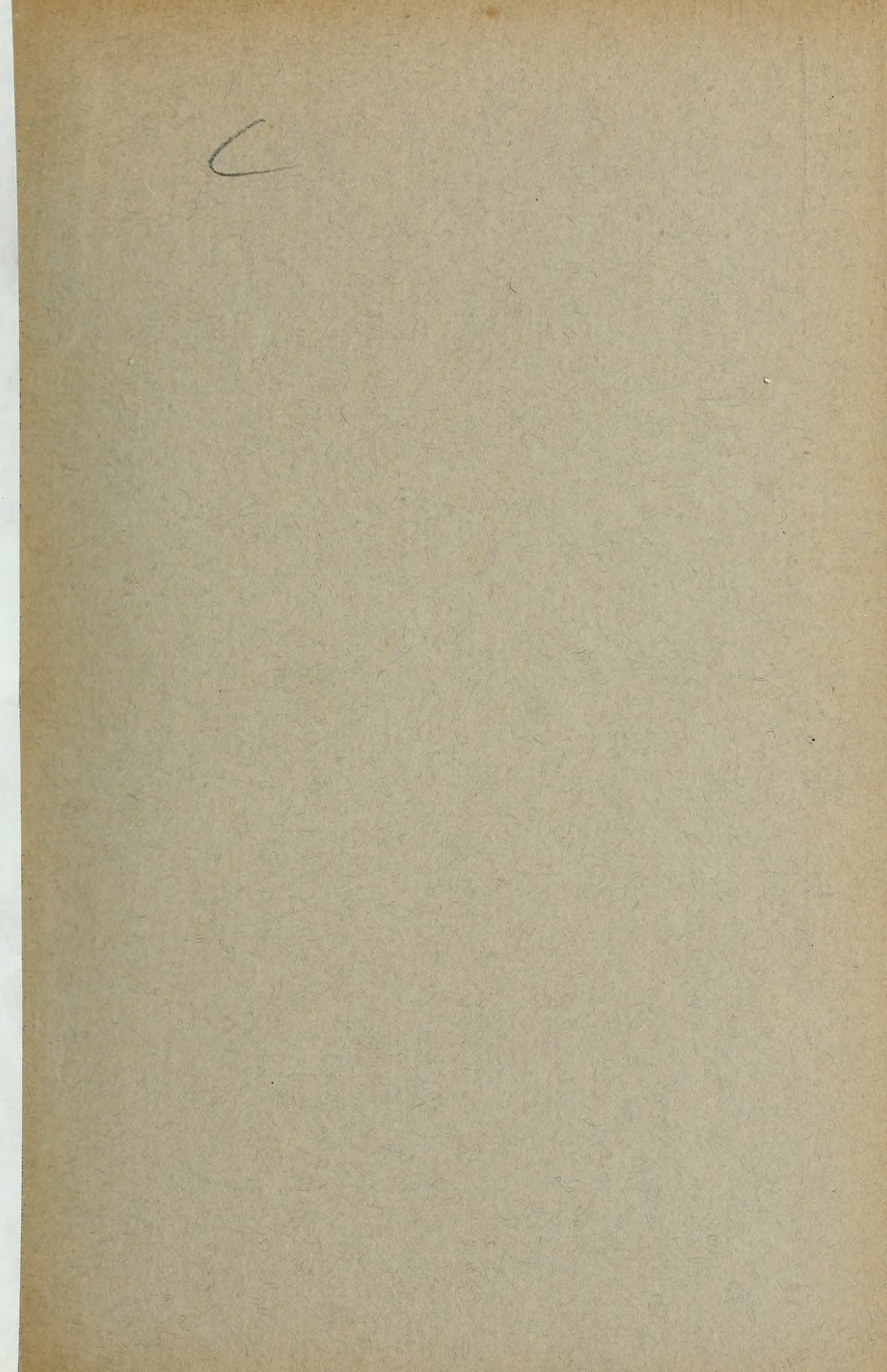


Namen- und Sachregister.

(Die **fett** gedruckten Seitenzahlen bedeuten Porträts.)








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 14 20 05 004 7